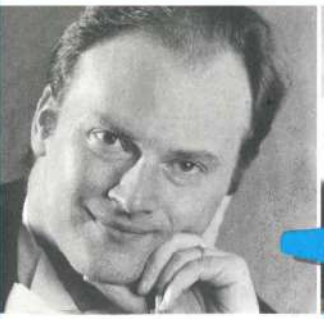


sistemamusica

Torino 1999 2000 /6

Sped. in A.P.
art. 2 comma 20/c legge 662/96
filiale di Torino
anno II, n. 2/2000 - febbraio 2000
stagione 1999-2000, n.6
Sistema Musica
via San Francesco da Paola, 3 - Torino

gli appuntamenti di febbraio

Barbara Hendricks in recital:
un viaggio di **emozioni**

La **grazia** sul podio:
le donne **direttrici d'orchestra**

sistemamusica

Direttore responsabile
Alberto Papuzzi

Redazione
Cecilia Fonsatti
(coordinamento)

Filippo Fonsatti
Savina Neirotti

Progetto grafico e impaginazione
Sunshine Boulevard
Francesco Panico
Lina Brocco

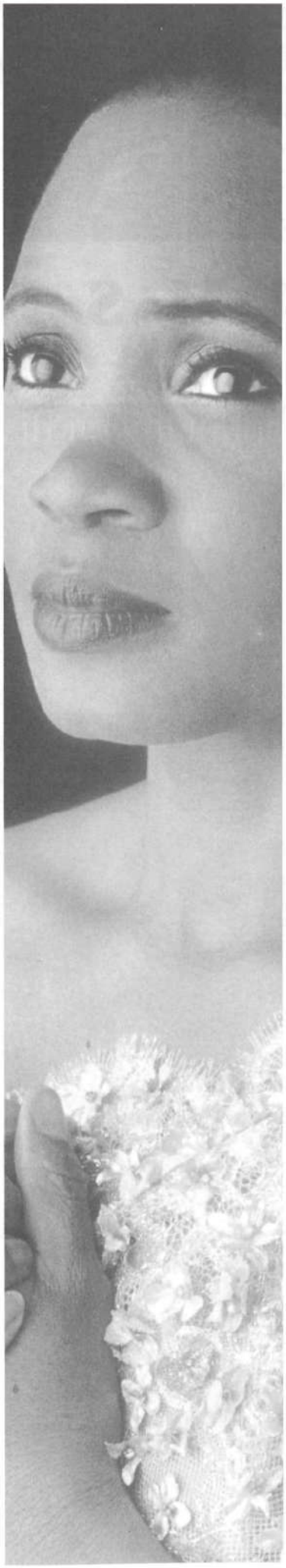
Sede
Unione Musicale
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54.45.23
011 517.51.88
fax 011 53.35.44
e-mail: um@inrete.it

Proprietà editoriale
Sistema Musica
Presidente: Ugo Perone
via S. Francesco da Paola, 3
10123 Torino

Stampa
Pozzo Gros Monti SpA
via Cernaia, 59
10024 Moncalieri - Torino

Registrazione del
Tribunale di Torino
n. 5293 del 28/7/1999

anno II n. 2
febbraio 2000



Copertina:
in primo piano
Barbara Hendricks,
in alto, da sinistra,
Gianandrea Noseda,
bozzetto di Italo Grassi
per le scene di
Lucia di Lammermoor,
Zubin Mehta.

editoriale

Sul tema della commistione fra i generi musicali si leggono continuamente vecchie e nuove verità. Segno che la questione è attuale, e che viviamo in un momento di poche certezze e di molti punti interrogativi. Commistioni fra musica colta e popolare sono sempre esistite, dall'antico contrappunto che usava canzoni popolari come punto di partenza (*cantus firmus*), ai compositori del Novecento che hanno utilizzato elementi jazzistici, pop, etnici.

La nascita della fonografia, o del disco se vogliamo ancora chiamarlo così, ha però annullato il vantaggio che la musica colta aveva su quella popolare, il vantaggio della scrittura. Senza scrittura nessuna musica poteva oltrepassare i confini, anche geografici, della tradizione orale. Il disco ha annullato ogni differenza. Anche la musica che non necessita di scrittura, come la musica improvvisata, ha potuto avere diffusione mondiale. Un certo numero di artisti si è affermato attraverso il disco pur ignorando, o quasi, la scrittura. Non per questo sono necessariamente considerati artisti culturalmente inferiori ad altri che hanno usato la scrittura: ad esempio i grandi del jazz, i Beatles, alcuni musicisti etnici. Al nuovo altare ognuno può appendere il suo santino, sicuro di trovare tanti ferventi sostenitori quanti ardenti detrattori.

Se il pubblico di qualche decennio fa si poteva dividere a seconda della musica dal vivo che seguiva abitualmente, oggi si definisce in base ai dischi che possiede. Spesso sono i dischi preferiti che portano alla decisione di seguire anche dal vivo un certo genere musicale. Almeno nelle case, le barriere tra i generi sono cadute. In generale peraltro i confini si fanno sempre più elastici: il grande jazzista interpreta Bach, il grande violinista interpreta Piazzolla, i tre tenori cantano negli stadi, il cantante pop affronta Verdi o Puccini. Negli anni ruggenti del rock Emerson Lake & Palmer rivisitavano il testo di *Quadri da un'esposizione* visitato in precedenza da Ravel. Leonard Bernstein ha scritto un *musical* (*West Side Story*).

Come tutto ciò possa influenzare la musica dal vivo non è ancora chiaro. È piuttosto evidente che tutte le istituzioni musicali classiche tendono a includere fenomeni "diversi", talvolta per esplicito disegno culturale, talvolta per ingrassare il botteghino. È altrettanto evidente che molti organizzatori di festival un tempo chiamati leggeri ospitano autori che fino a poco tempo fa avrebbero trovato spazio solo nella classica: Nyman, Glass, Bregovic.

Molti di questi autori considerano come pubblico di riferimento il nuovo pubblico, e non più quello della classica. Già Stockhausen insisteva nel mettere i suoi dischi nel reparto sperimentale della "leggera", convinto che così avrebbero venduto di più.

È molto probabile che nei prossimi anni cadranno ulteriori barriere, e le carte si confonderanno ulteriormente. Internet determinerà un'accelerazione del fenomeno, conseguente all'offerta crescente di musica attraverso la rete. Molti di noi saranno, o sono già, disorientati. I generi servivano anche come bollini di qualità, tutelavano in qualche modo il consumatore, come certe prestigiose etichette discografiche della musica classica. Oggi dobbiamo accrescere gli strumenti che mettiamo a disposizione di noi stessi e degli altri per valutare la qualità musicale, che è l'unico modo per distinguere l'autentico dal falso, gli imbroglioni alla moda dai grandi artisti.

Anche se li ha lasciati un po' sonnecchiare, al riparo degli scaffali e dei bollini di cui sopra, il mondo della musica classica conosce i criteri che sono serviti a selezionare il meglio di secoli di musica. È nel cercare di utilizzarli e di adattarli che può dare il meglio di sé. O dare il peggio: rinchiudendosi in una casta elitaria e autocelebrativa, e lasciando ad altri, meno qualificati, il compito di decidere anche del suo futuro.

Lorenzo Ferrero

sommario

agenda

4 Calendario febbraio 2000

argomenti

10 Direttrice e gentildonna
di Susanna Franchi

12 Il filo seducente della libertà
Dall'ascetismo del tardo stile bachiano all'opera aperta di Maderna
di Michele Porzio

14 Anatomia di un'orchestra/2-Gli archi
a cura di Filippo Fonsatti e Savina Neirotti

unione musicale

16 Un angelico "melting pot"
Barbara Hendricks dai "Lieder" alla lirica, dal "musical" al jazz
di Savina Neirotti

17 Glinka, Čaikovskij, Borodin, Stravinskij
Nascita e storia del quartettismo russo
di Nicola Campogrande

18 Il canto di quella terra
La rivoluzione di Paolini
di Gabriele Vacis

18 Sul palcoscenico attori e musicisti
Parole e musica, non è tempo di "querelle"
di Marina Pantano

19 Cinque rubacuori per una fiaba
Funambolica versione di "Pierino e il lupo" col Quintetto Bibiena
di Cecilia Fonsatti

20 Fado di mezzanotte
Argentina Santos, dal ristorante alla sala da concerto

20 La signora della musica antica

orchestra sinfonica nazionale della rai

21 La bacchetta trasfigurata di Noseda
di Savina Neirotti

22 "Ehi, chi si rivede!"
Il "Concerto per orchestra" di Gilberto Bosco
di Filippo Fonsatti

23 Il crepuscolo del valzer
Le "Danze sinfoniche" di Rachmaninov

23 Un compositore in "fila"
Intervista a Paolo Ricci

associazione lingotto musica

24 Un contrabbasso sul podio
L'instancabile storia di Zubin Mehta
di Savina Neirotti

25 "Dai calanchi di Sabbiuno"
Intervista a Fabio Vacchi
di Filippo Fonsatti

25 Quartetto Klimt: «Una sera, con Pollini»

teatro regio torino

26 "Lucia" o la tragedia dell'incomunicabilità
di Marco Emanuele

27 Personaggi alla deriva
Intervista al regista Francesco Esposito
di Paola Giunti

27 Il flauto incantato del fauno.
Debussy, Ravel e le parole leggere

28 Febbraio: un mese in ballo
Gli appuntamenti del Piccolo Laboratorio
di Claudia Alasia

29 "Aquilarco"
Etnomusica e minimalismo sul violoncello di Sollima

29 "Storie mandaliche"
Gli iper-racconti di Andrea Balzola per le computer'azioni di Massimo Cittadini

29 "Façade" di Walton e Sitwell
Satira e "nonsense" per giovani interpreti

città di torino

30 Musica popolare per Occasioni d'ascolto

appuntamenti

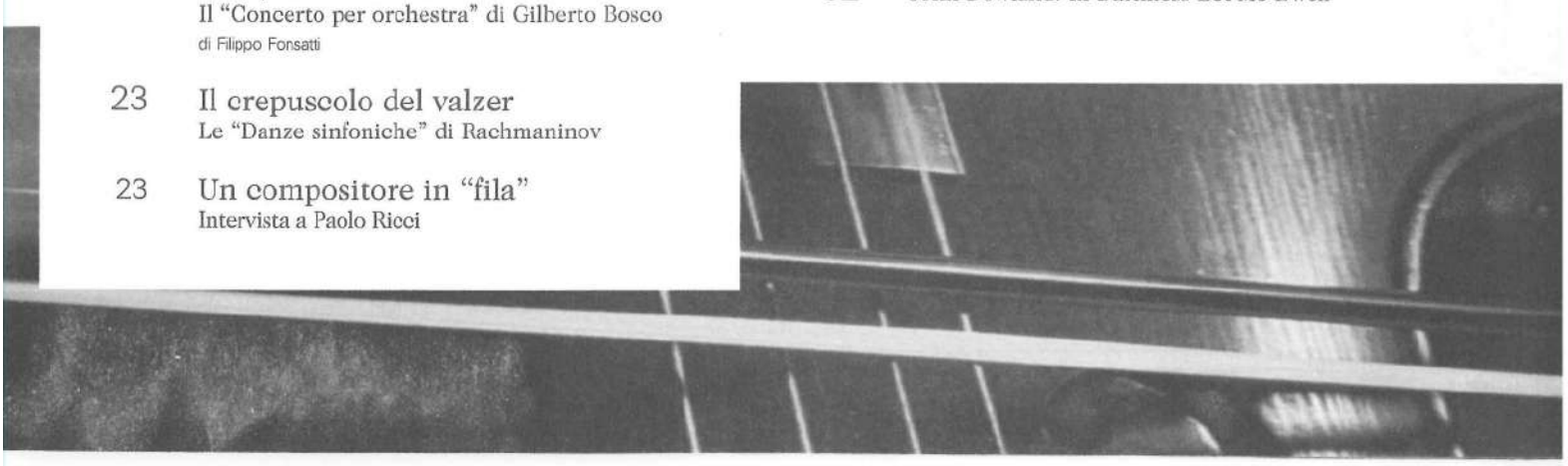
30 Conservatorio "G. Verdi", Piccolo Regio Puccini, Orchestra Filarmonica di Torino, Centro Jazz e altro

tema e variazioni

32 La terza via di Massimo Mila
di Alberto Papuzzi

da non perdere

32 John Dowland. In Darkness Let Me Dwell



1 martedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Die Teufel von Loudun
(I diavoli di Loudun)
Opera di **Krzysztof Penderecki**

Yoram David *direttore*
José Carlos Plaza *regia*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Paolo Coni, Terese Cullen, Andrea Silvestrelli, Maurizio Leoni, Elena Cecchi Fedi**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

2 mercoledì

Unione Musicale
serie gialla

Quartetto Šostakovič
Andrei Shishlov
Sergei Pishchugin
Alexander Galkovsky
Alexander Korchagin

Storia del quartetto russo
(primo concerto)

Musiche di Borodin, Stravinskij, Čajkovskij

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 27 gennaio, lire 35.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

3 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
György Györiványi-Rath *direttore*

Bosco
Concerto *(prima esecuzione assoluta)*

Kodály
Danze di Galánta

Schumann
Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 30.000 e 18.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Die Teufel von Loudun
(I diavoli di Loudun)
Opera di **Krzysztof Penderecki**

Yoram David *direttore*
José Carlos Plaza *regia*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Paolo Coni, Terese Cullen, Andrea Silvestrelli, Maurizio Leoni, Elena Cecchi Fedi**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

4 venerdì

Unione Musicale
serie verde

Quartetto Šostakovič
Storia del quartetto russo
(secondo concerto)

Musiche di Glinka, Borodin, Glazunov, Ljadov, Rimskij-Korsakov

Conservatorio G. Verdi, p. Bodoni - ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 27 gennaio, lire 35.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
György Györiványi-Rath *direttore*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20, lire 30.000 e 18.000

5 sabato

Teatro Regio Torino
Stagione di Concerti 1999-2000

Orchestra del Teatro Regio
Alain Lombard *direttore*
Sonia Ganassi *mezzosoprano*

Ravel
Shéhérazade, 3 poemi per voce e orchestra

Debussy
Prélude à l'après-midi d'un faune

Berlioz
Symphonie fantastique, épisode de la vie d'un artiste op. 14

Teatro Regio, p. Castello 215 - ore 20.30

biglietti numerati interi, ridotti e giovani, in vendita anche un'ora prima del concerto presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 30.000, 24.000, 21.000

6 domenica

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Domenica Musica

Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Musiche di Ricci, Bottesini, Viret, Mozart, Čajkovskij, Mancini, J. Strauss

Sermig - Arsenale della Pace
piazza Borgo Dora, 61
ore 10.30

posti non numerati, in vendita la mattina del concerto dalle ore 10, lire 13.000

Associazione Lingotto Musica
I Concerti del Lingotto

Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino

Zubin Mehta *direttore*

Vacchi
Dai calanchi di Sabbiuno

Schubert
Sinfonia n. 6 in do maggiore D. 589
(Die Kleine)

Mahler
Sinfonia n. 1 in re maggiore *(Titan)*

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita da venerdì 4 a domenica 6 febbraio, da lire 40.000 a lire 90.000
biglietti numerati, riservati ai giovani fino ai 25 anni, in vendita un'ora prima del concerto a lire 20.000

6 domenica

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Die Teufel von Loudun

(I diavoli di Loudun)
Opera di **Krzysztof Penderecki**

Yoram David *direttore*
José Carlos Plaza *regia*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Paolo Coni, Terese Cullen, Andrea Silvestrelli, Maurizio Leoni, Elena Cecchi Fedi**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, p. Castello 215 - ore 15

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

7 lunedì

Unione Musicale
serie gialla

Argentina Santos, Carlos Zel *voci*
José Luis Nobre Costa *chitarra portoghese*
Francisco Gonçalves *chitarra*
Joel Pina *chitarra basso*

FADO

Conservatorio G. Verdi, p. Bodoni - ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da martedì 1 febbraio, lire 35.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

8 martedì

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

Façade

Intrattenimento musicale
Musica di **William Walton**
Testo di **Edith Sitwell**

Carlo Bertola *direttore*
Elena Narducci *regia*

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio anche un'ora prima dello spettacolo, lire 10.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Die Teufel von Loudun

(I diavoli di Loudun)
Opera di **Krzysztof Penderecki**

Yoram David *direttore*
José Carlos Plaza *regia*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Paolo Coni, Terese Cullen, Andrea Silvestrelli, Maurizio Leoni, Elena Cecchi Fedi**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

biglietterie

Unione Musicale
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54.45.23 - 517.51.88
fax 011 53.35.44
e-mail: um@inrete.it
orario: 9.30-18
dal lunedì al venerdì.

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Palazzo della Radio
via Verdi, 31
10124 Torino
tel. 011 810.49.61/46.53
orario: 14-18
dal lunedì al venerdì.

Associazione Lingotto Musica
Lingotto - via Nizza, 280/41
10126 Torino
tel. 011 66.40.458/452
orario: 14.30-19
da venerdì 4 a domenica 6 febbraio.

Teatro Regio Torino
piazza Castello, 215
10124 Torino
tel. 011 88.15.241/242
fax 011 88.15.214
orario: da martedì a venerdì 10.30-18; sabato 10.30-16; un'ora prima degli spettacoli.
Servizio Attività Promozionali e Settore Scuola
tel. 011 88.15.246/238/209

9 mercoledì

Unione Musicale
serie blu

Barbara Hendricks *soprano*
Staffan Scheja *pianoforte*

Musiche di Brahms, Wolf, Rangström, Fauré, Grieg

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 3 febbraio, lire 35.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

10 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Eliahu Inbal *direttore*
Ivry Gitlis *violino*

Messiaen
Chronochromie

Chausson
Poème per violino e orchestra op. 25

Saint-Saëns
Introduction et Rondò capriccioso per violino e orchestra op. 28

Šostakovič
Sinfonia n. 9 in mi bemolle maggiore op. 70

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 30.000 e 18.000

10 giovedì

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

Giardini d'acqua
Compagnia di Danza Contemporanea Arbalete

Giorgio Gallione *regia*
Claudia Monti e Giovanni Di Cicco *coreografia*

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio anche un'ora prima dello spettacolo, lire 10.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Die Teufel von Loudun
(I diavoli di Loudun)
Opera di **Krzysztof Penderecki**

Yoram David *direttore*
José Carlos Plaza *regia*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Paolo Coni, Terese Cullen, Andrea Silvestrelli, Maurizio Leoni, Elena Cecchi Fedi**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

11 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Eliahu Inbal *direttore*
Ivry Gitlis *violino*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20, lire 30.000 e 18.000

14 lunedì

Unione Musicale
serie L'altro suono

Academia Montis Regalis
Monica Huggett *violino e direttore*

Lotti
Ascanio, ouverture

Vivaldi
Concerto in sol minore per violino, 2 flauti, 2 oboi, archi e continuo RV 577

J. S. Bach
Concerto in re minore per violino, archi e continuo BWV 1052

W. F. Bach
Adagio e Fuga in re minore per 2 flauti, archi e continuo

Telemann
Tafelmusik (III serie): *Suite* e *Conclusion* in si bemolle maggiore per 2 violini, 2 oboi, archi e continuo

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da martedì 8 febbraio, lire 30.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 20.000

15 martedì

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

La notte trasfigurata
Il canto della colomba
Musiche di **Arnold Schoenberg**

Raffaella Giordano *coreografia*
Beatrice Giannini *costumi*

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio anche un'ora prima dello spettacolo, lire 10.000

16 mercoledì

Unione Musicale
serie blu

Andrea Lucchesini *pianoforte*

Beethoven. Le sonate per pianoforte *(terzo concerto)*
Sonata in la maggiore op. 2 n. 2
Sonata in mi maggiore op. 109
Sonata facile in sol minore op. 49 n. 1
Sonatina in sol maggiore op. 79
Sonata in do minore op. 13 *(Patetica)*

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 10 febbraio, lire 35.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

17 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Gianandrea Noseda *direttore*
Alexander Toradze *pianoforte*

Nieder
Cinque pezzi per orchestra (II versione, 1995)

Prokof'ev
Concerto n. 4 in si bemolle maggiore per pianoforte e orchestra op. 53 *(per la mano sinistra)*

Čajkovskij
La bella addormentata, suite dal balletto op. 66

Prokof'ev
Concerto n. 1 in re bemolle maggiore per pianoforte e orchestra op. 10

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 30.000 e 18.000

18 venerdì

Unione Musicale
serie verde

Orchestra d'archi italiana
Mario Brunello *direttore*
Marco Paolini *voce recitante*

NOTTE TRASFIGURATA
Monologo di **Marco Paolini**
Musica di **Arnold Schoenberg**

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da lunedì 14 febbraio, lire 35.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Gianandrea Noseda *direttore*
Alexander Toradze *pianoforte*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20, lire 30.000 e 18.000

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

Storie mandaliche
Spettacolo teatrale di **Andrea Balzola**

Mauro Lupone *musiche*
Giacomo Verde *narr'azione*

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio anche un'ora prima dello spettacolo, lire 10.000

20 domenica

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Domenica Musica

Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Paolo Giolo *violino e direttore*
Alessandro Milani, Roberto Ranfaldi, Roberto Righetti *violini*
Dante Milozzi *flauto*

Bach
Concerto in la minore per violino, archi e continuo BWV 1041
Concerto in re minore per 2 violini, archi e continuo BWV 1043
Concerto in mi maggiore per violino, archi e continuo BWV 1042
Ouverture in si minore per flauto, archi e continuo BWV 1067

Sermig - Arsenale della Pace
piazza Borgo Dora, 61
ore 10.30

posti non numerati, in vendita la mattina del concerto dalle ore 10, lire 13.000

22 martedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Lucia di Lammermoor
Dramma tragico in due parti [tre atti]
Libretto di Salvatore Cammarano dal romanzo The Bride of Lammermoor *di Walter Scott*
Musica di **Gaetano Donizetti**

Enrico Ashton **Roberto Servile / Vittorio Vitelli**
Lucia **Patrizia Ciofi / Cinzia Forte**
Edgardo di Ravenswood **Giuseppe Filianoti / Fabio Sartori**
Arturo Bucklaw **Alfred Kim**
Raimondo Bidebent **Andrea Papi / Istvan Kovacs**
Alisa **Antonella Bertaggia**
Normanno **Massimo La Guardia**

Keri-Lynn Wilson / Fabrizio Maria Carminati *direttore*
Francesco Esposito *regia*
Italo Grassi *scene*
Bruno Casoni *maestro del coro*
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Nuovo allestimento Teatro Regio Torino

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 250.000, 175.000, 120.000, 85.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 50.000

Unione Musicale
Anteprima

Quintetto Bibiena

Incontro con l'interprete prima del concerto

Ligeti
Zehn Stücke

Prokof'ev
Pierino e il lupo, favola sinfonica op. 67

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 17.30

ingressi, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale, lire 10.000

23 mercoledì

Unione Musicale
serie gialla

Quintetto Bibiena
Giampaolo Pretto *flauto*
Paolo Grazia *oboe*
Alessandro Carbonare *clarinetto*
Roberto Giaccaglia *fagotto*
Stefano Pignatelli *corno*

Mozart
Die Zauberflöte, ouverture K. 620

Reicha
Quintetto in fa minore op. 99 n. 2

Ligeti
Zehn Stücke

Prokof'ev
Pierino e il lupo, favola sinfonica per bambini op. 67 (trascrizione per quintetto di fiati di Andrea Chenna)

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 17 febbraio, lire 35.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Lucia di Lammermoor
Dramma tragico di **Gaetano Donizetti**

Keri-Lynn Wilson *direttore*
Francesco Esposito *regia*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Cinzia Forte, Vittorio Vitelli, Fabio Sartori**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati in vendita a lire 50.000, 35.000, 25.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

24 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Dmitri Kitaenko *direttore*
Nina Beilina *violino*

Rachmaninov
Danze sinfoniche op. 45

Mendelssohn
Concerto in mi minore per violino e orchestra op. 64

Ravel
La Valse, poème chorégraphique

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 30.000 e 18.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Lucia di Lammermoor
Dramma tragico di **Gaetano Donizetti**

Keri-Lynn Wilson *direttore*
Francesco Esposito *regia*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Patrizia Ciofi, Roberto Servile, Giuseppe Filianoti**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

25 venerdì

Unione Musicale

Incontri con la musica da camera
ottava edizione

PROVA APERTA AL PUBBLICO
Musiche di Bach, Maderna

Conservatorio G. Verdi, p. Bodoni - ore 20.30

ingresso gratuito

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Dmitri Kitaenko *direttore*
Nina Beilina *violino*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20, lire 30.000 e 18.000

26 sabato

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Lucia di Lammermoor
Dramma tragico di **Gaetano Donizetti**

Keri-Lynn Wilson *direttore*
Francesco Esposito *regia*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Cinzia Forte, Vittorio Vitelli, Fabio Sartori**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

26 sabato

Unione Musicale
serie blu

Incontri con la musica da camera
ottava edizione

Chiara Tonelli *flauto*
Claudio Fasoli *sassofono*
Giuliano Carmignola *violino*
Mario Brunello *violoncello*
Andrea Dulbecco *vibrafono*
Andrea Lucchesini *pianoforte*

Maderna
Serenata per un satellite

Bach
Musikalisches Opfer BWV 1079

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da lunedì 21 febbraio, lire 35.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

27 domenica

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Lucia di Lammermoor
Dramma tragico di **Gaetano Donizetti**

Keri-Lynn Wilson *direttore*
Francesco Esposito *regia*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Patrizia Ciofi, Roberto Servile, Giuseppe Filianoti**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

28
lunedì

Unione Musicale
serie verde

Incontri con la musica da camera
ottava edizione

Giuliano Carmignola
Francesco Cerrato *violini*
Danilo Rossi *viola*
Mario Brunello *violoncello*
Andrea Lucchesini *pianoforte*

Schubert
Trio in si bemolle maggiore per violino, violoncello e pianoforte op. 99

Schumann
Quintetto in mi bemolle maggiore per 2 violini, viola, violoncello e pianoforte op. 44

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da lunedì 21 febbraio, lire 35.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

Associazione Lingotto Musica
Giovani per i giovani

Quartetto Klimt
Matteo Fossi *pianoforte*
Lorenza Borrani *violino*
Edoardo Rosadini *viola*
Alice Gabbiani *violoncello*

Schumann
Quartetto in mi bemolle maggiore per violino, viola, violoncello e pianoforte op. 47

Brahms
Quartetto in sol minore per violino, viola, violoncello e pianoforte op. 25

Sala Cinquecento - Lingotto, via Nizza 280
ore 18

ingresso libero

28
lunedì

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

Aquilarco
Ensemble Soni Ventorum
Musiche di **Giovanni Sollima**

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio anche un'ora prima dello spettacolo, lire 10.000

29
martedì

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

Le avventure del sig. Quixana

Roberto Castello *progetto, coreografia ed esecuzione*
Daniele Sepe *musiche*

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio anche un'ora prima dello spettacolo, lire 10.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

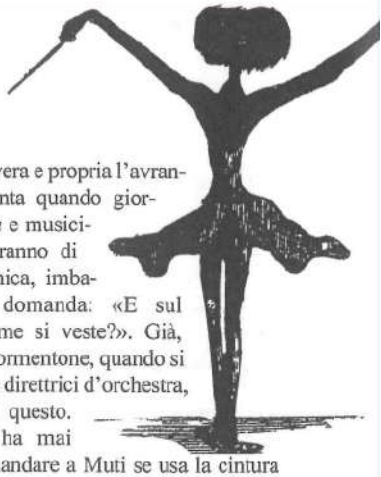
Lucia di Lammermoor
Dramma tragico di **Gaetano Donizetti**

Fabrizio Maria Carminati *direttore*
Francesco Esposito *regia*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Patrizia Ciofi, Roberto Servile, Giuseppe Filianoti**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000



La parità vera e propria l'avranno raggiunta quando giornalisti, *fan* e musicisti smetteranno di fare un'unica, imbarazzante domanda: «E sul podio, come si veste?». Già, perché il tormentone, quando si parla delle direttrici d'orchestra, è proprio questo. Nessuno ha mai osato domandare a Muti se usa la cintura o le bretelle, ad Abbado se porta il gilet o la fusciacca, e invece a una donna che fa la direttrice d'orchestra la prima e fondamentale domanda è sempre quella, seguita subito dopo da un'altra, altrettanto imbarazzante: «E i capelli, come li porta?», come se l'abito e la pettinatura fossero fondamentali per un musicista.
Tra febbraio e marzo i teatri torinesi sono ricchi di presenze femminili sul podio (no, l'8 marzo non c'entra nulla): al Teatro Regio, al Lingotto e al Conservatorio ci saranno tre donne a dirigere: Keri-Lynn Wilson (*Lucia di Lammermoor*, ma per l'Orchestra del Regio non è la prima volta: è già stata diretta da Andrea Quinn), Claire Gibault con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI (Milhaud, Maderna, Fanny e Felix Mendelssohn), Monica Huggett al suo debutto con l'Academia Montis Regalis (Haendel, Telemann, Bach). Un'occasione per scoprire qualcosa di più su questo aspetto della vita musicale ancora poco conosciuto. Ma al di là del *côté* frivolo la questione è sempre quella: una donna nel ruolo che nell'immaginario collettivo rappresenta "il potere", quello con la "p" maiuscola: come è possibile? Già, il potere; basta leggere quanto scriveva Elias Canetti nel suo *Massa e potere* a proposito della figura del direttore d'orchestra: «I suoi occhi tengono soggiogata l'intera orchestra. Ogni esecutore ha la sensazione che il direttore lo veda personalmente e soprattutto lo senta. Egli si trova nella mente di ogni suonatore. Non soltanto sa quel che deve fare ciascuno, ma sa ciò che sta facendo. È l'incarnazione vivente della legge positiva e negativa. Le sue mani decretano e proibiscono. E dato che, durante l'esecuzione della musica, non deve esistere altro che questa attività, ebbene, per quel tempo il direttore è il padrone del mondo». Una donna «padrona del mondo»? Difficile. E così quando Norman Lebrecht scrive nel 1991 *Il mito*

Monica Huggett

agenda

Direttrice e gentildonna

di Susanna Franchi

del Maestro. I grandi direttori d'orchestra e le loro lotte per il potere confina le donne direttrici nel capitolo *Gli emarginati* (capitolo, va detto, tutt'altro che *politically correct*: oltre alle donne comprende i direttori omosessuali e i direttori di colore). Così la storia delle donne che vogliono dirigere è ricca di emarginazioni, rinunce, abbandoni, un cammino non molto dissimile del resto da quello delle donne compositrici, mentre invece per quanto riguarda le donne nelle orchestre sembrano ormai lontani anni luce gli ostracismi alle strumentiste femminili (hanno ceduto persino i Berliner Philharmoniker e i Wiener Philharmoniker!). Così, racconta Norman Lebrecht, quando una donna decideva di fare la direttrice d'orchestra (siamo negli anni Trenta) l'unica possibilità era quella di formare un'orchestra di sole donne: così fece Alma Rosè, nipote di Mahler, con le Wiener Walzer Madeln (morirà poi ad Auschwitz dove le facevano dirigere un gruppo di musiciste imprigionate); così anche Jane Edvard con l'Orchestra delle Fate o Kathleen Riddick a Londra con l'Orchestra d'archi Femminile. Per molte altre l'unica alternativa era dirigere un coro, ruolo considerato più "compatibile" per una figura femminile: è il caso di Nadia Boulanger, direttrice e insegnante, che rimase un *unicum* per molto tempo.

Ma negli ultimi anni la situazione è decisamente migliorata. L'area anglo-americana è quella più ricca: dalla decana americana Sarah Caldwell (la prima a dirigere al Metropolitan di New York nel 1976) all'inglese Jane Glover (con i suoi London Mozart Players), dall'americana Eve Queler (nel 1974 ha debuttato in Europa dirigendo *I vespri siciliani* con Caballè e Domingo al Liceu di Barcellona) all'inglese Sian Edwards, all'australiana Simone Young che ha diretto anche i "maschilissimi" Wiener Philharmoniker.

In Italia ci sono Anna Wilhelm che ha studiato a Siena con Ferrara, Nicoletta Conti (si classificò terza al Concorso "Nicolai Malko" che si svolge a Copenaghen: unica donna finalista nei venti anni di storia del concorso), Margherita Castrilli, Denise Fedeli, Elisabetta Maschio che diresse *Madama Butterfly* allo Sferisterio di Macerata e che dal 1995 al 1997 è stata anche direttore artistico dell'Ente Concerti "Marialisa de Carolis" di Sassari.

L'ultima, in ordine di tempo, sulla quale si sono accesi i riflettori in Italia è l'inglese Julia Jones che ha diretto il *Lohengrin* al Comunale di Firenze sostituendo Sinopoli e anche a lei la palma del record: prima donna a dirigere Wagner in Italia.

Viene dalla Francia una delle direttrici più famose dei nostri giorni: Claire Gibault da Le Mans. È stata la prima donna a dirigere l'Orchestra della Scala, durante le prove, quando era assistente di Abbado per il *Pellèas et Mélisande*; ha lavorato per anni all'Opéra di Lyon curando uno speciale programma per avvicinare i bambini alla musica e collabora con il "nascente" Auditorium di Roma: nel giugno di quest'anno dirigerà un coro di voci bianche composto da 500 bambini (italiani e francesi) nel Teatro all'aperto dell'Auditorium di Roma.

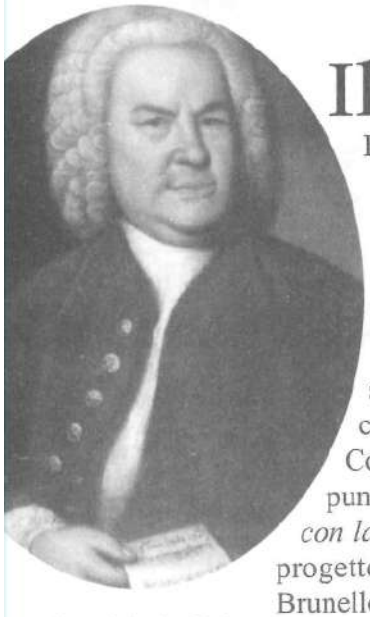
Keri-Lynn Wilson è canadese, ha 32 anni e viene da una famiglia di musicisti: ha sempre avuto l'idea di voler fare la direttrice d'orchestra e dopo essersi diplomata in flauto e aver tenuto dei concerti come solista ha deciso che la carriera della solista non le bastava più, «Era troppo limitata!», e ha iniziato la carriera di direttore d'orchestra: «Anche quando suonavo in orchestra ero ossessionata da un solo pensiero: devo dirigere! Così spiavo il direttore d'orchestra, rimanevo affascinata osservando Bernstein o Masur», racconta. I suoi miti? Toscanini, Furtwängler, Walter e tra i viventi Abbado e Kleiber. Alla tradizionale domanda sul suo rapporto con gli orchestrali risponde: «Non ci sono mai stati problemi. Certo, la prima volta che arrivo per le prove c'è sempre un po' di curiosità, ma dopo due minuti non conta più di che sesso sei, vieni giudicata come musicista, come direttore, e questo è quello che conta. Non ho mai avuto ostacoli nella mia carriera per il fatto di essere donna, non mi preoccupano queste cose: penso solo alla musica, l'importante è essere dei professionisti della musica, non farsi distrarre da pensieri negativi». A lei va l'onore di essere stata la prima donna a dirigere all'Arena di Verona (luglio 1999, con una applaudita edizione di *Tosca*): «È stata un'emozione bellissima in un posto così grande e così bello, ma non ero particolarmente nervosa; l'importante è che il direttore abbia un gesto chiaro, che il suo corpo lasci fluire tutte le emozioni e che, in uno spazio così vasto anche per l'orchestra, non esageri nel gesto o nella retorica e allo stesso tempo non sia nemmeno troppo asciutto e controllato». Il suo sogno? Dirigere *Salome* di Strauss.

Keri-Lynn Wilson

Monica Huggett è londinese e ha studiato violino alla Royal Academy of Music si esibisce come violinista e come direttore e nel 1980 ha fondato insieme a Ton Koopman l'Amsterdam Baroque Orchestra, complesso del quale è stata direttrice fino al 1987.

C'è anche una torinese che ha deciso di intraprendere la carriera di direttrice d'orchestra: è Marilena Solavagione, 31 anni; diplomata in pianoforte al Conservatorio di Torino con Vera Drenkova, ha seguito corsi di direzione a Vienna e a Siena: proprio alla Chigiana ha conosciuto Valery Gergiev. Nel novembre scorso, grazie a una borsa di studio della De Sono Associazione per la Musica, ha seguito Gergiev al Teatro Marinskij di San Pietroburgo in occasione del primo allestimento del *Don Giovanni* in lingua italiana: «È stata un'esperienza molto bella - racconta -. C'è moltissimo da imparare da Gergiev: ha una grande personalità e ti insegna che la musica non è un alibi, non è uno strumento di potere: la musica è lo strumento per esprimere se stessi. Il direttore, o la direttrice che sia, deve avere tante idee, e chiare, insomma devi saper convincere gli altri a lavorare con te, devi essere in grado di "ipnotizzarli" con le tue idee». Ad aprile al Piccolo Regio dirigerà il Fiarì Ensemble (un gruppo di giovani musicisti che si dedica alla musica contemporanea) in pagine di Maxwell Davies. È una carriera difficile per una donna, ci sono ancora molti pregiudizi? «Mi ricordo ancora la faccia stupefatta del professore che all'esame di maturità mi domandò cosa volevo fare da grande: «Il direttore d'orchestra?». Certo, esiste ancora il radicato pregiudizio che sia un mestiere di vigore, che richieda mascolinità. Io penso che la "forza" ti venga dalla personalità, dalle tue idee, non certo dal fatto che tu sia uomo o donna».

Claire Gibault



Johann Sebastian Bach

Il filo seducente della libertà

Dall'ascetismo del tardo stile bachiano all'opera aperta di Maderna

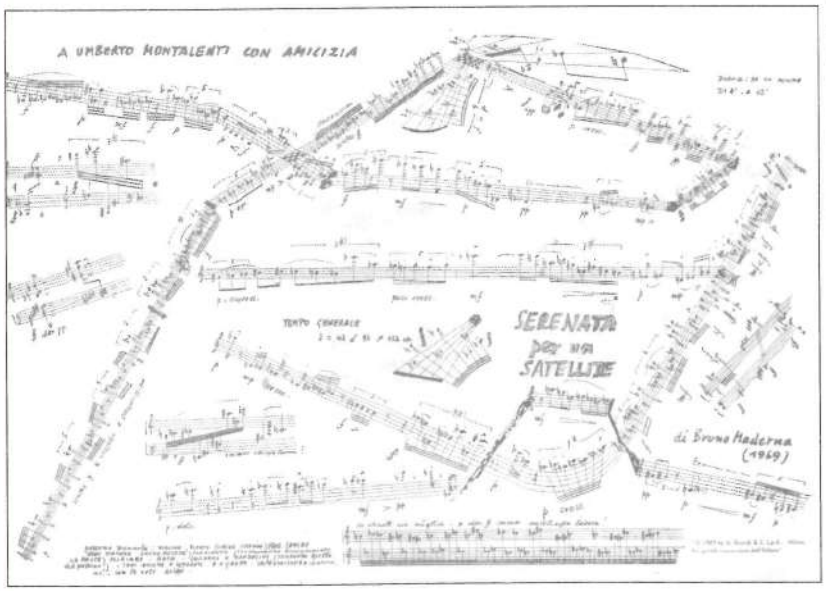
di Michele Porzio

Due tra i brani più enigmatici della nostra tradizione musicale animano il concerto del 26 febbraio al Conservatorio, primo appuntamento degli *Incontri con la musica da camera*, il progetto artistico di Mario Brunello e Andrea Lucchesini in collaborazione con l'Unione Musicale, giunto quest'anno all'ottava edizione: omaggio incantato e umoristico all'avventura spaziale, *Serenata per un satellite* è un pezzo aleatorio e al tempo stesso abbastanza precisato nella sua sostanza musicale. Il senso di libertà fantastica che ispira il lavoro viene ribaltato sugli interpreti che devono intervenire in prima persona sulla costruzione e sull'aspetto sonoro del pezzo, operazione che lascia ampio margine all'improvvisazione. L'*Offerta musicale* di Bach è una raccolta di composizioni contrappuntistiche elaborate su un unico tema, senza alcuna dichiarata destinazione musicale. Queste pagine dalla straordinaria e avviluppata complessità intellettuale, svelano una segreta bellezza e l'astrattezza che le contraddistingue consente inumerevoli e inconsueti abbinamenti strumentali.

Di che cosa si occupò Bach negli ultimi dieci anni della sua vita? La domanda non potrebbe essere meno oziosa da quando, a partire dagli anni Sessanta, la radicale revisione della incertissima cronologia bachiana fece affermare al musicologo tedesco Friedrich Blume che «L'opera tarda di Bach è per noi, oggi, avvolta nel mistero». Quello smarrimento nasceva dalla presa d'atto dell'inquietante e progressivo diradarsi della produzione del compositore dal 1735 in poi: solo la terza parte della *Clavier-Übung*, le *Variazioni Goldberg*, i *Corali-Schübler* e la seconda parte del *Clavicembalo ben temperato*, tra i titoli maggiori, fanno da corona agli ampi cicli contrappuntistici degli ultimi anni, le *Variazioni canoniche*, l'*Arte della fuga* e l'*Offerta musicale*. Dall'ultimo decennio di Johann Sebastian sono assenti la musica sacra, già profusa in centinaia di cantate, e la strumentale di concerti, sonate e musica da camera. L'immagine del certosino artigiano dedito a forgiare, in specie nel primo quinquennio del periodo di Lipsia, quella che nelle sue stesse e celebri parole doveva essere una «ben regolata musica da chiesa», si è inesorabilmente sgretolata. Quantomeno, possiamo dire che la musica sacra non fu la meta ultima dell'itinerario poetico di Bach; la sua vecchiaia si nutrì piuttosto di uno scopo squisitamente musicale, nella scelta della completa estraniazione dai gracili stili trionfanti attorno a lui verso la metà del XVIII secolo. Si sottrasse alle lusinghe dello stile "sentimentale", all'incipiente razionalismo naturalistico teorizzato dagli enciclopedisti e aderì sempre più al contrappunto severo dello "stile antico", facendo proprie fino in fondo le eredità dei fiamminghi, di Palestrina e Frescobaldi, intuendo il respiro corto e il carattere di passaggio della moda "galante"; guardò e si immerse nel passato ma d'altro canto, salvando la fuga dall'estinzione, la consegnò idealmente a generazioni di autori classici e romantici.

Da sublime mezzo che era stato, nelle ultime opere il contrappunto si tramutò per Bach in un fine ascetico. In questo quadro ha preso a sciogliersi il "mistero" del tardo stile, e crediamo che solo attraverso la sua decifrazione emerga del tutto il peculiare risalto che per noi, oggi, riveste l'*Offerta musicale* nell'insieme dell'opera di Bach. Peraltro non riteniamo che l'*Offerta* sia un lavoro di tono speculativo, teorico o persino mistico e neo-medievale, secondo quanto suggerito talora da alcuni troppo frequentati *topoi* critici; bensì definibile una sorta di *summa* di *musica arithmetica* e di *ars rethorica* tipicamente barocche, consonanti con gli ultimi e sia pur declinanti bagliori artistici dell'epoca, intrisa di un gusto dell'artificio e dell'arcano musicali coniugati nella fucina della scienza musicale o *mathesiomusica*, la "matematica dell'anima" di Leibniz.

Nel caso dell'*Offerta musicale* l'occasione per dispiegare un tale apparato di sapienza con il più largo concorso di fughe e canoni giunse nel maggio 1747, con la visita di Bach a Potsdam, alla corte di Federico il Grande di Prussia. Carl Philipp Emanuel, il quinto e più dotato dei ventisette figli di Johann Sebastian, nella sua qualità di cembalista di corte già dal 1740, a Potsdam era solito accompagnare i regolari concerti serali di Federico. Il sovrano, che fu tra le altre cose un illuminato protettore delle arti in corrispondenza con Voltaire, il fondatore dell'Opera Reale di Berlino nonché un appassionato flautista dilettante, accolse Bach amabilmente, di certo non poco incuriosito e ammirato dalla sua leggendaria fama di supremo contrappuntista. Per mettere il composi-



Bruno Maderna
Serenata per un satellite

tore alla prova suonò su uno dei suoi fortepiani "Silbermann" quello che divenne appunto il *Thema regium* che innerva di sé ogni parte dell'*Offerta*, e glielo propose quale spunto all'improvvisazione seduta stante di una fuga a 3 voci. Ne sortì ciò che diverrà il *Ricercar a 3* che apre l'opera: infatti il compositore, tornato a Lipsia, immortalò quella prova estemporanea in ciò che si ha motivo di ritenere una fedele trascrizione, a omaggio rievocativo della memorabile serata. Ma in quel frangente il sovrano, con l'esplicito intento di saggiare i limiti dell'arte prodigiosa del suo ospite, rilanciò la posta chiedendo subito al vecchio *Kantor* una seconda improvvisazione, questa volta di esorbitante difficoltà: una fuga a 6 voci avente sempre per soggetto il lungo e cromatico tema regio. Bach ribatté che la natura tanto nobile e complessa del tema avrebbe corso il rischio di essere sprecata da un'improvvisazione a ben 6 voci, che sarebbe potuta risultare non all'altezza. Perciò improvvisò la fuga a 6 voci ma utilizzando solo una parte del tema, né mancò di impegnarsi ad adempiere per intero al regale ordine con la necessaria preparazione: il frutto di quella promessa divenne il *Ricercar a 6*.

Nell'*Offerta musicale*, che venne scritta subito dopo il ritorno a Lipsia e data alle stampe il 7 luglio 1747 (cioè a distanza di due mesi esatti dalla visita di Potsdam) in forma di grandioso ampliamento dell'iniziale promessa, i registri retorici e quelli della scienza contrappuntistica s'intrecciano più strettamente di quanto si potrebbe supporre. Tanto decisivo è il peso della classica e ordinata *dispositio* dell'orazione secondo retorica, che essa è stata l'unica chiave in grado di schiuderci la decifrazione del veridico ordine in cui furono concepiti e disposti i 16 numeri dell'opera: un ordine a lungo controverso e soggetto a interpretazioni completamente erronee, fino a una ventina d'anni or sono, anche da parte di eminenti studiosi bachiani. A un primo sguardo, infatti, l'*Offerta* parve non governata dalla stessa ferrea geometria che regge l'interna struttura dei singoli brani. Allorché venne svelato che il modello strutturale dell'*Offerta*, fin nei particolari, discendeva nientemeno che dall'*Institutio oratoria* di Quintiliano, la quale all'epoca di Bach ancora manteneva intatto il suo altissimo prestigio, ogni aspetto dell'architettura sonora rivelò invece l'intima e inamovibile necessità della propria collocazione:

Offerta musicale
1. *Ricercar a 3*
2. *Canon perpetuus*
3-7. *Canones diversi supra Thema Regium*
8. *Fuga canonica in epidiapente*
9. *Ricercar a 6*
10. *Canon a 2*
11. *Canon a 4*
12-15. *Trio-sonate*
16. *Canon perpetuus*

Modello dell'orazione aulica in Quintiliano
Exordium
Narratio brevis
Narratio longa
Egressus
Insinuatio
Probatio
Refutatio
Peroratio in affectibus
Peroratio in rebus

Basta leggere Quintiliano e il significato della struttura dell'*Offerta* si squaderna senza la minima esitazione. L'*Exordium* si vuole appunto improvvisatorio, *«extemporalis oratio... nihil praeparati»*; le due *Narrationes* svolgono il compito di esposizioni dell'argomento; l'*Egressus* della *Fuga canonica* coincide esattamente con il "pezzo forte" dell'arte oratoria, il vertice che nell'*Offerta* assomma le difficoltà di fuga e canone; ora l'animo dell'ascoltatore è commosso al punto giusto per accogliere l'*Insinuatio* del *Ricercar a 6*, che deve appunto "insinuarsi", «scivolare nell'animo dell'ascoltatore»; indi si espongono le ipotesi polemiche pro e contro la tesi oratoriale, ovvero la *Probatio* e la *Refutatio*; la successiva *Peroratio in affectibus*, che è detta da Quintiliano somigliante all'*Exordium* ma di questo «più libera e piena», sceglie appunto la forma più moderna, fantasiosa, lirica e aperta agli "affetti" che è qui rappresentata dalle *Sonate*; chiude la *Peroratio in rebus* che mira invece a convincere con il rigore degli argomenti, vale a dire guardando «più alle cose che agli affetti».

Ma l'*Offerta musicale* è anche e soprattutto musica - o meglio *mathesiomusica*. Il *Canon 4 a 2 per augmentationem, contrario motu* è un esempio rarissimo di "aumentazione rigorosa", ossia applicata all'intero tema del canone, caso forse unico nell'opera di Bach, che configura così uno dei più vertiginosi artifici tecnico-compositivi della musica colta occidentale. E accanto alle attrattive più immediatamente percepibili della *Trio-sonate*, nel suo alternare gli accenti patetici e di sorvegliata cantabilità del *Largo* e dell'*Andante* a quelli più concentrati e sobri delle due fughe in *Allegro*, e dei due *Ricercari*, nel loro giustapporre le sfere espressive della brillantezza estemporanea e della assoluta profondità meditativa dell'invenzione, va sottolineata la varietà delle soluzioni approntate nei 10 canoni. Due gruppi di cinque canoni nei quali il *Thema Regium* è trattato dapprima alla stregua di *cantus firmus* accompagnato da due parti canoniche (nn. 2-6) e quindi diventa esso stesso materiale canonico, e perciò presentato in ogni numero da almeno 2 distinte voci.

Bruno Maderna

Nell'opera di Bruno Maderna (1920-1973) la serie delle *Serenate* occupa un posto di rilievo. Se ne contano, oltre a quella *"per un satellite"* - siamo nel 1969, l'anno dello sbarco sulla luna - almeno tre: di particolare importanza storica ed eleganza di scrittura è la *n. 2* del 1957, per tredici strumenti, che si segnalò come una rielaborazione della *n. 1* del 1946 che a sua volta aveva segnato un deciso punto di avvio nella stagione dell'avanguardia italiana del secondo dopoguerra. Ma la predilezione per la serenata assume in Maderna una ben precisa valenza di sorridente spensieratezza: vuole suffragare il distacco di una nuova generazione d'avanguardia (quella di Nono e Berio) dai climi tetri e lacerati dell'espressionismo. È quanto accade anche nella *Serenata per un satellite* che, nel contesto della seriosità strutturalista degli anni Sessanta, e dell'alto sentimento del dolore che spesso percorre pure l'opera di Maderna, si impone per una cifra di ludica disinvoltura e gioiosa scioltezza, in una certa misura paragonabile a quella che udiamo nella *Trio-sonate* dell'*Offerta musicale*. Possono eseguire la *Serenata* tutta una serie di strumenti: flauto, oboe, marimba, arpa, chitarra e mandolino, «Suonando quello che possono, tutti insieme, separati o a gruppi - improvvisando insomma, ma! con le note scritte», prescrive Maderna sullo spartito. Dunque un testo che riserva all'esecuzione ampi margini di discrezionalità (molto libera è pure l'indicazione della durata, che può oscillare tra i 4 e i 12 minuti): né potrebbe essere altrimenti visto che la *Serenata* lascia il più ampio spazio all'ambiguità - leggi alla deliberata aleatorietà - quanto all'ordine di lettura delle diverse "sezioni": queste ultime vere e proprie strisce di musica, perlopiù monodica, che attraversano in grappoli di note di pirotecnica festosità, secondo tutte le possibili direzioni e anche avvolgendosi a nastro su se stesse, la pagina della partitura.

Anatomia di un'orchestra/2

Gli archi

A CURA DI FILIPPO FONSATTI E SAVINA NEIROTTI

L'orchestra d'archi è il prototipo di qualunque tipo di formazione orchestrale. Gli strumenti che la compongono prendono il nome dall'attrezzo che serve per ottenere il suono mettendo in vibrazione le corde: l'archetto.
Madre di tutti gli strumenti ad arco è la viola rinascimentale, di cui esistono il tipo "da gamba" e quello "da braccio". Al principio del Settecento i liutai italiani (Stradivari, Guarneri, Guadagnini) codificano dimensioni e proporzioni degli strumenti moderni e scelgono il tipo di legname da utilizzarsi per la costruzione (abete per la tavola armonica, acero per fasce, fondo, ponticello e manico, ebano per tastiera, cordiera e piroli), mentre l'archetto si evolve dal modello originario, che ha effettivamente la forma di un arco, fino ad assumere la fisionomia definitiva: la bacchetta, dal profilo dorsale leggermente concavo, è di legno duro ma flessibile (pernambuco o verzino) ed è sottesa da un fascio di crini di cavallo di cui si può variare la tensione mediante una vite che agisce sul nasetto, un blocchetto di ebano al quale è fissata una delle estremità dei crini. Va notato che i contrabbassisti di scuola tedesca continuano a impugnare l'archetto in modo diverso da tutti gli altri, avendo mantenuto un tipo di impostazione simile a quello dell'antica viola "da gamba".
Dell'orchestra moderna fanno parte violini, viole, violoncelli e contrabbassi. Sin dal Settecento, seguendo l'esempio del quartetto vocale, gli strumenti ad arco sono organizzati in 4 parti reali: violini I (soprano), violini II (contralto), viole (tenore), violoncelli e contrabbassi (basso). Violoncelli e contrabbassi hanno suonato la stessa parte, anche se a distanza di una ottava, più o meno fino a quando Beethoven nella sua *Terza Sinfonia*, l'*Eroica*, ha iniziato a usare due diversi pentagrammi.

Orchestra del Teatro Regio di Torino

Gli archi sono divisi in file. In genere tutta la fila suona la stessa parte. Per esigenze timbriche e armoniche può verificarsi che le file vengano suddivise in più parti reali e quindi magari ciascun leggio o ciascun strumentista suoni una diversa parte. Ogni fila ha almeno due spalle, sedute alla destra del primo leggio, che si alternano nelle produzioni e che hanno il compito di coordinare il metodo di lavoro e la disciplina dei colleghi. A loro vengono assegnati assoli di notevole difficoltà e rilievo: brani come *Shéhérazade* di Rimskij-Korsakov per il violino, *Don Quixotte* di Strauss per la viola e il violoncello, sono banchi di prova molto impegnativi. Anche il contrabbasso ha i suoi momenti di gloria, come nella *Prima Sinfonia* di Mahler. Accanto alle spalle siedono i concertini.
Il numero dei violini primi determina la base dell'orchestra secondo proporzioni ben precise. Un organico "base 12" significa che, a prescindere dal numero degli strumenti a fiato, in orchestra siedono 12 violini primi, 10 secondi, 8 viole, 6 violoncelli e 4 contrabbassi. Tale è la base del repertorio classico che viene ampliato man mano che ci si avvicina al Novecento: l'orchestra di Mahler e Strauss può avere anche 18 violini primi il che, mantenendo lo scarto di due elementi per le altre file, significa avere sul palco o in buca 70 strumenti ad arco.

GLOSSARIO

GOMMA, LEGNO, CRINI

Anima. Ogni strumento ad arco ha la sua anima, ossia un cilindro di abete di lunghezza e diametro variabili che, posto sotto il ponticello all'interno della cassa armonica, trasmette al fondo le vibrazioni della tavola. L'anima non è incollata alla tavola e al fondo, ma è fissata dalla pressione delle corde.

Arcate. Raramente i compositori scrivono sulle loro partiture se una nota o una frase debbano essere eseguite tirando o spingendo l'arco. Certo, al tallone l'attacco è più deciso e il suono più forte; viceversa alla punta è più facile ottenere il *piano*. È il direttore d'orchestra insieme alle spalle a stabilire quando e come cambiare le arcate. Al di là delle convenzioni, nell'esecuzione di un medesimo brano da parte di direttori e orchestre diverse quasi mai si riscontrano le stesse arcate.

Colofonia, comunemente e impropriamente detta pece. È quel blocchetto resinoso che ogni strumentista passa sui crini prima di suonare, perché la ruvidità dei crini non sarebbe in grado, da sola, di garantire la messa in vibrazione delle corde. È una resina naturale, di cui esistono tanti tipi e marche, che prende il nome dall'antica città di Colofone, sull'odierna costa turca, ricca di pini d'Aleppo.

Crini. Sono crini di cavallo (ma esistono anche in fibra sintetica). Sull'archetto da violino e viola se ne monta un mazzo da cento; ne occorrono più di duecento per violoncello e contrabbasso. Quelli per violino, viola e violoncello sono più raffinati e vengono sbiancati. Quelli per contrabbasso sono più spessi e in molti casi mantengono il colore scuro naturale. I crini col tempo si consumano e si spezzano. Una incrinatura può durare da sei mesi a due anni, poi viene rifatta. Un arco dura anche cent'anni.

Sordina. È una specie di molletta di legno o di gomma che agisce sul ponticello: se quella dei violini ha il diametro di due centimetri, quella del contrabbasso, in ebano, misura dieci centimetri per dieci e pesa un etto. Usandola si ottiene un suono meno brillante, più nasale e naturalmente più sordo.

I contrabbassi del Regio: si sentono ma non si vedono

Davide Botto fa parte dell'Orchestra del Regio dal 1984, quando vinse il concorso appena diciannovenne dopo aver girato mezzo mondo con l'Orchestra Giovanile della Comunità Europea diretta da Abbado e Bernstein. Oggi è primo contrabbasso e tra una *Bohème* e un *Don Giovanni* si è laureato con lode e dignità di stampa in lettere moderne.

Che ruolo hanno i contrabbassi in un'orchestra lirica?

«Un ruolo di servizio, di accompagnamento: occorre grande capacità d'ascolto e di previsione di tutto quanto può accadere. In certi momenti la parte dell'orchestra diventa poco più di un canovaccio e lì, a dar man forte al direttore negli attacchi, subentra la nostra esperienza».

Tu sei docente al Conservatorio di Alessandria: c'è coerenza tra i programmi ministeriali e la professione?

«No, paradossalmente non è previsto che si insegni a stare in orchestra, che è poi il destino, ben che vada, di molti studenti. Si presuppone che tutti debbano diventare solisti e si trascura la capacità di integrare il proprio suono con quello degli altri. Pensa che per migliorare l'insieme della nostra fila abbiamo perfino formato un quintetto cameristico di contrabbassi!».

Qualche frustrazione?

«Che dire... ogni tanto la disposizione in buca ci impedisce di sbirciare la scena (e le *piroette* delle ballerine, a dirla tutta): sono gli inconvenienti del mestiere...».

Da pochi mesi, a capo di una fila che si è giovata di un forte ricambio generazionale, si alterna con Botto nel ruolo di primo contrabbasso Davide Ghio, che per vent'anni ha militato nell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI.

Che cosa ti ha spinto a metterti in discussione affrontando un concorso e a lasciare un'orchestra eccellente?

«Sentivo il bisogno di misurarmi con gli altri alla ricerca di nuove motivazioni. Il cambiamento è stato una scelta di vita: mia moglie suona nell'Orchestra Rai, abbiamo due figli e da tempo avevamo la necessità di differenziare i nostri orari di lavoro per poterli seguire meglio; ho optato per l'Orchestra del Regio perché il ruolo che venivo a occupare è di maggior prestigio e responsabilità. E poi negli ultimi anni il complesso è cresciuto, l'ambiente è in gran parte giovane e motivato».

Quali sono le differenze più evidenti tra Rai e Regio, tra un'orchestra sinfonica e una lirica, tra suonare sul palco e in buca?

«Da Muti a Sawallisch, da Sinopoli a Giulini, da Mehta a Chailly, da Prêtre a Chung, sul podio dell'Orchestra Rai si alternano le bacchette migliori, cosa che non sempre accade al Regio. Nella sinfonica i contrabbassi hanno passi di rilievo e sono il fondamento dell'amalgama sonoro; nella lirica il ruolo è importante per la scansione ritmica, per l'impulso che danno all'intera orchestra, ad esempio quando vanno "a riprendere" un cantante dopo una corona o una cadenza. Suonare in buca è meno stressante che stare sul palco, sotto i riflettori, sotto lo sguardo di migliaia di persone, davanti alle telecamere».

Il ruolo del primo violino

Intervista ad Alessandro Milani

Non è difficile identificare il primo violino di un'orchestra: entra subito prima del direttore, accorda l'orchestra, esegue i passi più difficili (gli assolo) e quando il concerto è finito stringe per primo la mano al direttore. Questo è quello che si vede dall'esterno, ma non è tutto. Alessandro Milani è uno dei tre primi violini dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI. Trent'anni, anch'egli militante in passato tra le prestigiose "file" dell'E.C.Y.O, è con l'Orchestra RAI dall'anno della sua nascita, nel 1994, dopo aver ricoperto lo stesso ruolo a Bolzano.

Che cosa significa essere "la spalla"? Quali sono i tuoi compiti nei confronti dell'orchestra e dei direttori?

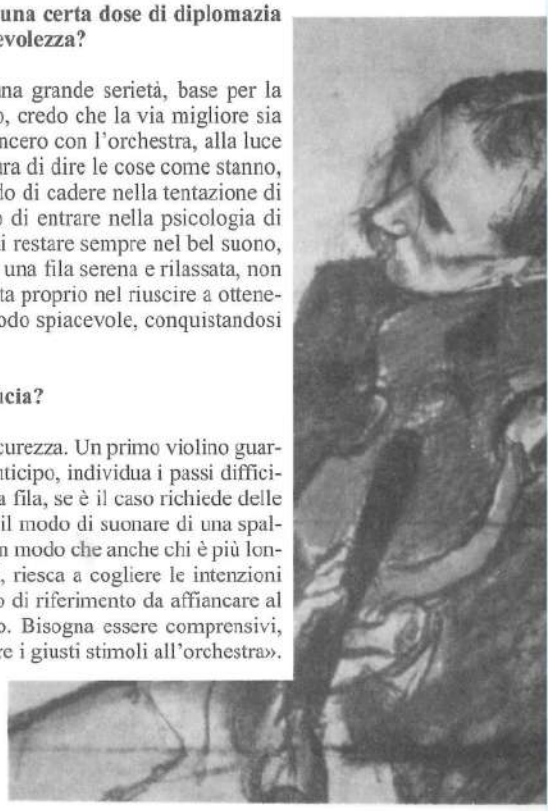
«Il termine "spalla" significa "braccio destro", proprio in quanto il primo violino fa da tramite tra il direttore e l'orchestra, e a seconda di chi si trova sul podio ha un ruolo più o meno impegnativo. Dal punto di vista strettamente musicale, ci sono direttori più tecnici, che curano bene gli attacchi di ogni sezione, e altri che sono più attenti all'aspetto espressivo, e spesso si affidano alla spalla per curare l'insieme dell'orchestra; naturalmente ne esistono molti che posseggono entrambe queste peculiarità. In ogni caso l'attenzione deve essere massima. L'obiettivo di un primo violino è quello di dare un'impronta di suono all'orchestra, cercare di trasformare l'intera massa degli archi in un quartetto, fare in modo che anche l'ultimo leggio sia lo specchio della spalla. Dal punto di vista dei rapporti umani, invece, è tra i compiti del primo violino richiedere la concentrazione da parte di tutta l'orchestra, e così anche il silenzio e il rispetto per il direttore, e viceversa. Se ci sono problemi con il direttore, se per esempio, e questo succede soprattutto nelle orchestre piccole, il maestro si presenta con arroganza, sta alla spalla cercare di ristabilire un buon equilibrio».

Quindi un ruolo che richiede una certa dose di diplomazia accanto a una naturale autorevolezza?

«C'è innanzitutto bisogno di una grande serietà, base per la vera professionalità. Per il resto, credo che la via migliore sia quella di cercare un rapporto sincero con l'orchestra, alla luce del sole. Non bisogna avere paura di dire le cose come stanno, belle o brutte che siano, evitando di cadere nella tentazione di fare il professore, ma cercando di entrare nella psicologia di ciascuno. L'obiettivo è quello di restare sempre nel bel suono, e questo si ottiene quando si ha una fila serena e rilassata, non in tensione. L'aspetto delicato sta proprio nel riuscire a ottenere i risultati senza imporsi in modo spiacevole, conquistandosi la fiducia dei colleghi».

Come si conquista questa fiducia?

«Dimostrando preparazione e sicurezza. Un primo violino guarda sempre le parti con grande anticipo, individua i passi difficili in un brano e li fa presenti alla fila, se è il caso richiede delle prove a sezioni. Anche il gesto, il modo di suonare di una spalla deve essere visibile e chiaro, in modo che anche chi è più lontano riesca a vedere gli attacchi, riesca a cogliere le intenzioni espressive, possa avere un punto di riferimento da affiancare al direttore nei momenti di dubbio. Bisogna essere comprensivi, ma con carattere, per dare sempre i giusti stimoli all'orchestra».



Un angelico "melting pot"

Barbara Hendricks dai "Lieder" alla lirica, dal "musical" al jazz

di Savina Neirotti

Barbara Hendricks ha una vitalità straordinaria e parla alla velocità della luce, ma non perdi neanche una parola di quello che dice. La sua parlata è carica di intenzioni, come se fosse musica, e la sua voce morbida segue le pieghe del discorso, si entusiasma, si rattrista, si indigna. A tratti ironizza, scherza, e mi chiede: «Lei si immagina che cosa avrebbe voluto dire mettere tutta questa energia soltanto nei miei due bambini?». E tranquillamente passiamo a parlare del ruolo della madre oggi, di che cosa significhi educare. «Dobbiamo renderci conto che di fronte alle decisioni importanti della vita siamo soli. E così lo saranno i nostri figli. Non serve a nulla continuare a dire loro che cosa fare, ma bisogna metterli nelle condizioni di fare la scelta giusta, guidarli perché siano in grado di imboccare la loro, personalissima, strada. Ho un rapporto molto bello con i miei due figli di 15 e 18 anni, che oggi vivono in Svizzera, e anche se non sono mai stata una *"twenty-four-hour mother"* ho la sensazione di essere sempre stata un punto di riferimento e di avere costruito qualcosa di solido. Quando erano piccoli mi seguivano sempre, ora incominciano a fare la loro vita». Sono idee semplici e chiare, che dimostrano la consapevolezza che questa signora di cinquantun anni ha raggiunto sul suo ruolo di donna, madre, artista. Non ha paura di cambiare, di esplorare nuovi mondi, di fare ciò che le piace fare. E così, come apre di continuo nuovi capitoli della sua vita, non ha paura di chiuderne altri. «In generale credo che nella vita ci sia un tempo per ogni cosa, e che essere donna significhi anche accettare i diversi periodi della propria vita senza eccessivi rimpianti o rancori. Ci sono dei passaggi inevitabili che bisogna assecondare con gioia. Nel mio caso so che smetterò di cantare, e a tratti aspetto quel momento, perché mi darà l'occasione di scoprire altre cose».

Nel frattempo canta dallo *spiritual* all'operetta, dal *Lied* alla lirica, dal *musical* alle partiture antiche, tutto con voce «angelica, morbida, celestiale, pura, diafana, immateriale, dimostrandosi artista vera, profonda, dotata di una grande carica spirituale» ("Lyrica", marzo 1995).

«Canto quello che mi piace, mi lascio guidare dalla musica. Mi coinvolge tantissimo il fado, vorrei poterlo cantare, ma non conosco il portoghese e questo mi blocca. Credo che l'interesse a cantare un po' di tutto, a parte la naturale curiosità personale, dipenda dal sistema di istruzione americano che, non avendo forti tradizioni a cui fare riferimento, si apre alle altre. E così anche l'educazione musicale, non potendo appoggiarsi a una tradizione classica, si alimenta di repertori più vasti, in più lingue. Con il coro del liceo ho cantato di tutto, dal *musical* di Broadway, al jazz, agli *spiritual*, a Purcell. E ogni genere alimenta l'altro, e aiuta a cantare con più libertà». Negli ultimi anni, il *recital* è il genere che Barbara Hendricks trova più congeniale, perché è più intimo, non ha tutto l'apparato scenico di cui si serve l'opera e permette un rapporto più diretto con la musica e il pubblico. «Il *recital* è la forma più semplice e anche la più stimolante, non hai nulla dietro cui nasconderti, sei sola con la tua voce e il pianoforte. Nei miei programmi affianco *Lieder* di autori diversi e con diverse caratteristiche, cercando di guidare l'ascoltatore in un viaggio di emozioni».

Barbara Hendricks

In mezzo a tutto questo, la Hendricks dedica moltissimo tempo all'attività sociale e politica, a sostegno di chi è in situazione di difficoltà o emergenza. Dal 1987 è Goodwill Ambassador della United Nations High Commission, e ha visitato i campi profughi dello Zambia, della Malaysia, della Thailandia, Cambogia e Tanzania. È stata più volte in Bosnia; ha tenuto concerti di solidarietà a Dubrovnik e Sarajevo; è membro del Tribunale Internazionale per i diritti dei bambini; ha fondato una sua associazione che si occupa in special modo di prevenzione. «Dopo aver svolto per tanti anni ruoli pubblici, sento ora la necessità di allontanarmi un po' dai *media* e di lavorare da dietro le quinte. Si stenta a crederci, ma c'è ancora bisogno di informazione, c'è bisogno di gente che sappia che cosa avviene nel mondo. La mia fondazione si occupa di prevenire i conflitti, di individuare le situazioni di tensione ed evitare che scoppino. Per fare ciò utilizzo le mie conoscenze, uso la mia persona, ma in modo meno esteriore e forse più sostanziale».

Glinka, Čajkovskij, Borodin, Stravinskij

Nascita e storia del quartettismo russo

di Nicola Campogrande

A un certo punto - verso la fine del Seicento - Pietro il Grande apre le porte della Russia alla cultura europea. Caterina II, che regna dal 1762 al 1796, fa anche lei la sua parte. E così la Russia comincia a importare, velocemente e voracemente, musica e musicisti italiani e francesi: vanno forte le opere e le *opéra-comique* e sono tutti stranieri i compositori che riforniscono i teatri. Poi arrivano i romanzi di Puškin, i moti decabristi della piccola intellighenzia agitata da fermenti liberali, le dispute tra slavofili e occidentalisti. E si arriva ai primi decenni dell'Ottocento.

È in quegli anni che nasce la musica russa. Il padre è Mikhail Glinka (1804-1857), un musicista che non aveva studiato un granché, ma aveva visto il mondo. Quando scrive opere (*Una vita per lo zar, Ruslan e Ludmilla*) Glinka sa coniugare in modo potente la struttura dell'opera romantica italiana e francese con un tono inconfondibilmente russo. Quando si mette a comporre quartetti, invece, perde quasi del tutto i contatti con il nazionalismo suggerito dal vento romantico e si mette a ripetere con cura le pagine di Haydn e del primo Beethoven. Nel 1830, per capirsi, Liszt, Schumann e compagnia stavano facendo saltare in aria la musica europea e intanto Glinka, placidamente, inseriva nel suo *Secondo Quartetto* come terzo movimento un *Minuetto*: era come indossare il cappotto fuori moda del nonno senza averlo nemmeno rivoltato. Per svecchiare la situazione Glinka ripete i moduli melodici di Bellini: ma, come ha sottolineato Mario Bortolotto, non c'è niente di più lontano dal gusto romantico che ormai si stava impadronendo dell'Occidente.

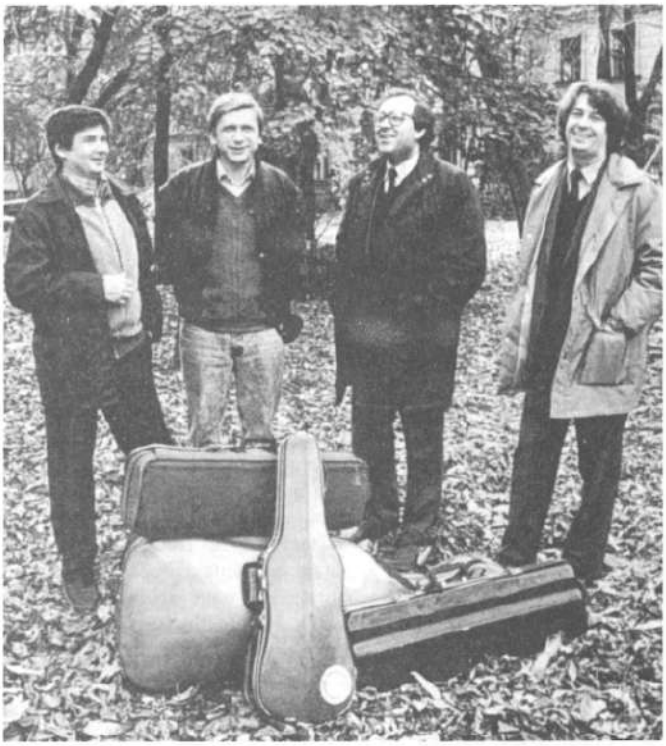
Quando tocca a Borodin comporre il suo *Primo Quartetto* (1874-79) le cose sono un po' cambiate. Comincia con un *Moderato* «della più ossequiosa classicità», spiega Bortolotto. «E certamente, come ci garantiscono, Borodin pensava a Beethoven scrivendo il primo tema dell'*Allegro*. Pure, l'andamento si stacca gradualmente dal modello e mostra qualcosa di più dimesso, anche di più canoro: mai e poi mai si sarebbe potuta pensare, fuori di Russia (se non in Boemia) quella doppia acciaccatura e quella ripetizione do#-re nonché quel lungo pedale di tonica al cello, che riporta un tema in sé alquanto astratto a tediosità di piva. E non è viennese certo la ripetizione letterale di esso tema da parte del secondo violino, mantenente il riferimento alla canzone». Sta nascendo musica russa anche in ambito quartettistico: Borodin si sta inventando un modo diverso di dare un *sound* alla formazione e diverso sta diventando il procedimento con il quale organizzare gli incisi, le frasi, i movimenti. Quando, nel 1882, presenta al mondo il suo *Secondo Quartetto*, Borodin «mostra un'asciutta schematicità che sembra schivare ogni remora di reverenza alla scuola. [...] I temi si fanno motivici, si dipanano come lunghe e bene articolate melodie, di garantita presa sull'ascoltatore». Beethoven si allontana, si allontana.

Čajkovskij, nel frattempo, ha già composto il *Primo* (1865), il *Secondo* (1874) e il suo *Terzo Quartetto* (1876). Anche lui ha cominciato ripetendo i gesti della tradizione: ma è più bravo, ha studiato con più regolarità, e riesce meglio a segnare da subito una propria strada - intensamente russa - nella storia del quartetto. La segna, peraltro, con un vigore non diverso da Borodin e dagli altri colleghi del Gruppo dei Cinque: in teoria loro erano gli slavofili e lui l'occidentalista; in pratica, come scriveva Stravinskij, «per quanto fosse attento al mondo esterno alla Russia, si può dire che Čajkovskij si mostrò generalmente, se non nazionalista e populista come i Cinque, quanto meno profondamente nazionale per il carattere dei suoi temi, i tagli delle sue frasi e la fisionomia ritmica della sua opera».

Quando viene il turno di Stravinskij – che in Čajkovskij riconosceva un padre: era un russo attento alla forma, così come lui stesso in qualche modo si dichiarava – l'oggetto da produrre sono *Tre Pezzi per quartetto d'archi*: è il 1914, la velocità della vita è un'altra e in una manciata di minuti si esaurisce tutto. Non è più questione di slavofilia o di fedeltà ai modelli viennesi: lì si ascolta la Russia e la tradizione che fa capolino non è quella di Haydn o di Beethoven: Stravinskij sta finendo di fare i conti con la sua prima modernità e, nel giro di qualche anno, si preparerà alla virata neoclassica.

Mario Bortolotto, *Est dell'Oriente. Nascita e splendore della musica russa* Adelphi, Milano 1999

Quartetto Šostakovič



Ha festeggiato trent'anni di attività nel 1997: con alle spalle una carriera lunghissima che lo ha portato in giro per il mondo, il **Quartetto Šostakovič** vive oggi l'apice dell'esperienza artistica.

Sin dalla sua prima esibizione in pubblico ha dimostrato di possedere qualità musicali, tecniche e d'insieme eccezionali, subito confermate da importanti riconoscimenti internazionali: primo premio al Concorso indetto nel 50° anniversario della fondazione dell'Urss (1967), al Concorso Internazionale di Monaco (1970) e al Concorso Internazionale "Leo Weiner" di Budapest (1973).

Altissima professionalità di tutti i componenti, straordinaria pulizia e sincronia dell'esecuzione, assoluta padronanza stilistica del repertorio (vastissimo: dai classici ai contemporanei, con una evidente predilezione per gli autori russi), incessante approfondimento della letteratura quartettistica; queste le caratteristiche peculiari dell'ensemble che ha al suo attivo più di cinquanta incisioni, e vanta una popolarità strepitosa nel paese d'origine.

«Bellezza di suono, esemplare fusione, finezze di fraseggio, e, appunto, una convinta penetrazione dello spirito di opere ben diverse tra loro, ma soprattutto virgultazioni di un medesimo ceppo d'origine: l'anima musicalissima della Russia». ("La Gazzetta del Mezzogiorno", gennaio 1997)

Marco Paolini

Il canto di quella terra

La rivoluzione di Paolini

di Gabriele Vacis

Magari c'è anche gente che la pensa diversamente, però a me sembra che l'arte è quasi sempre "un mondo in quel tempo". Che si tratti di quadri, di romanzi o di musica: quello che vedi quando li guardi, li leggi, quello che senti quando li ascolti è quasi sempre una terra in un certo tempo... E raccontare significa ascoltare la nascita di quella terra, le sue trasformazioni e magari la sua morte, e poi cantarli... In fin dei conti è anche questo che fanno gli scrittori, i pittori, i musicisti: guardare, ascoltare e poi fissare quello che hanno visto e sentito su una tela, su una pagina o sul pentagramma, per sempre. Anche in teatro si fa qualcosa del genere, ma in un modo particolare. In teatro quello che l'autore ha visto e sentito non si fissa su una tela o su una pagina: si fissa su un corpo, sul corpo dell'attore... Ed è un processo lungo, paziente, faticoso ed entusiasmante, perché alla fine l'attore diventa terra.

Mario Brunello

Esattamente dieci anni fa Marco Paolini ed io, con il Teatro Settimo, abbiamo fatto uno spettacolo che si chiamava *Libera nos*. Era ispirato a un romanzo di Luigi Meneghello, *Libera nos a Malo*. Il romanzo di Meneghello è una specie di dizionario, il vocabolario di una lingua che non esiste più. Noi abbiamo preso quel vocabolario e abbiamo cominciato a costruire il corpo che potesse pronunciare le parole di quella lingua. È un processo di "incarnazione". In questo senso è sacro e non si può tanto parlarne; dev'essere per questo che gli attori sono reticenti, se gli chiedi come hanno fatto ti dicono poco o niente: perché un attore è l'incarnazione di una lingua, è il corpo di quelle parole.

Fernando Pessoa, il grande scrittore portoghese, diceva che la sua terra era la lingua portoghese... Se pensate alle dimensioni del Portogallo e a quelle del Brasile dove si parla la stessa lingua, si capisce come mai Pessoa la pensava così... È stupefacente come certe lingue, certi dialetti assomiglino al paesaggio che li ha prodotti... Il *Sefer Jezirah* è il libro della creazione degli ebrei. Nel *Sefer Jezirah* Dio crea il mondo impastando le lettere dell'alfabeto: in questo caso è addirittura il paesaggio, la terra che viene dalla parola, dalla lingua...

Comunque sia, esiste una parentela stretta tra una terra, il corpo di chi la abita e la sua lingua... Mentre diventava il corpo della lingua di *Libera nos a Malo*, Marco Paolini diventava quella terra... La ricerca era gestuale: come si potevano tenere le braccia per dire quella certa parola senza che sembrasse ridicola... quando trovavi una certa curvatura delle braccia ti rendevi conto che questo produceva una precisa e unica torsione delle spalle... e quella torsione delle spalle ti costringeva a una certa posizione del collo che produceva esattamente quella voce... e così, via via, si formava un corpo. Era il corpo di certi contadini che Marco e io, che abbiamo la stessa età, abbiamo fatto in tempo a vedere, era il corpo di certi "cavalieri di Vittorio Veneto", era il corpo di chi non aveva mai visto qualcuno che si lavava i denti prima di andare militare... corpi che non esistono più, corpi che abbiamo dovuto cercare nella memoria. Quello che abbiamo fatto era costruire il corpo della memoria.

Marco Paolini ha poi continuato a raccontare quella terra. Nel tempo è "diventato" quella terra: il Nord-Est opulento e senza Dio. Però non "la voce" di quella terra, no: proprio la terra stessa che canta, il canto di quella terra: Marco Paolini non è che canta Longarone o Venezia o quest'Italia schiodata: lui "è" Longarone, Venezia e quest'Italia che cantano... con questo filo di voce roca che ancora gli rimane...

Sul palcoscenico attori e musicisti

Parole e musica, non è tempo di "querelle"

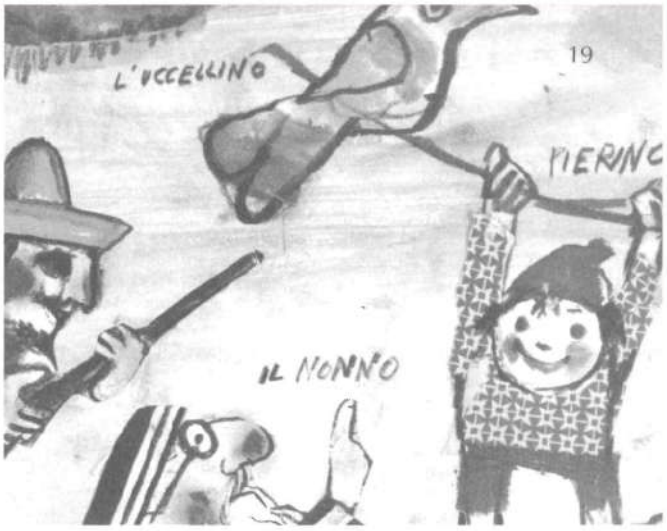
di Marina Pantano

Orchestra d'archi italiana

Una donna confessa all'uomo amato di portare in grembo un figlio non suo, e nello splendore della notte ne riceve conforto. Il sentimento profondo che unisce i due amanti trasforma un dramma umano in una nuova prospettiva di vita. Schoenberg ispirandosi a una poesia di un autore mistico molto in voga all'epoca, realizza un compromesso tra il poema sinfonico e la composizione musicale pura, dando voce nella sua *Notte trasfigurata* non tanto all'azione quanto ai sentimenti dei protagonisti. Un monologo di Marco Paolini, strutturato formalmente come la poesia di Richard Dehmel e commentato musicalmente da stralci della prima versione per sestetto d'archi di *Verklärte Nacht* (1899), anticipa e prepara il clima espressivo della composizione di Schoenberg, che il complesso residente guidato da Mario Brunello esegue poi integralmente nella versione per orchestra d'archi del 1917.

Pierino e un uccellino a spasso per il bosco catturano un lupo feroce e lo consegnano ai cacciatori. Tutti i personaggi della fiaba didattica di Prokof'ev sono identificati da temi musicali affidati ai diversi strumenti di un'orchestra da camera. Quando è il Quintetto Bibiena a raccontare questa fiaba i singoli musicisti rappresentano ognuno un personaggio, ma non si servono solo del proprio strumento musicale come richiesto dalla partitura; ricorrono anche alla parola, a vere e proprie battute e scenette drammatiche, oltre a dividersi a turno la parte della voce recitante, dando vita a una vera e propria operina teatral-musicale, buffa e scanzonata, dove la musica è

protagonista, ma non da sola.
Da un po' di tempo a questa parte teatro e musica vanno a braccetto anche in sala da concerto: stiamo forse assistendo alla nascita di un nuovo, per ora piccolo, esercito apparentemente pacifico, che non mette in discussione protagonisti e contenuti della musica dal vivo, ma che insinua nuove modalità di ascolto, che vive i rituali come un po' stantii?



Cinque rubacuori per una fiaba

Funambolica versione di "Pierino e il lupo" col Quintetto Bibiena

di Cecilia Fonsatti

Salgono sul palcoscenico grintosi e spigliati, ma un occhio attento può cogliere il sorriso che celano sotto i baffi (che non hanno). Un inchino di benvenuto al pubblico. Occhiate di intesa fra loro. Si accomodano sicuri sulle sedie, sistemano le parti accuratamente rilegate: così inizia lo spettacolo del Quintetto Bibiena. Il colpo d'occhio è decisamente accattivante: sono cinque bei ragazzi, dal *look* originale e dal carattere smaccatamente affine a quello dei loro strumenti. Il flautista Pretto, sottile e scattante, ricorda vagamente un folletto; gli fa da contrappeso il più composto e solido Pignatelli al corno (che sembra il più serio... sembra!); tenero e brizzolato è l'oboista Grazia, dagli occhi dolci; sornione e maliardo Giaccaglia col suo fagotto, in regolare "combutta" con l'aristocratico e altezzoso clarinetto di Carbonare, dal suono di velluto. Dicono di sé: «Col tempo abbiamo imparato che per essere un gruppo ben affiatato è necessario andare d'accordo sia sul piano dell'evoluzione artistica sia su quello della quotidianità. Complesso come qualsiasi nucleo stabile, il quintetto infatti funziona secondo le stesse dinamiche: sono necessarie diplomazia e pazienza, ma bisogna anche sapere "mandar giù" e allo stesso tempo essere trainanti, non fare i "piombi"... insomma, la tolleranza prima di tutto!».

Si presentano al pubblico, come sempre, con un programma "Bibiena doc", ovvero un *cocktail* perfetto tra teatralità, grande repertorio, pezzi originali e trascrizioni, tutti elementi che messi insieme e *shakerati* fanno ciò che, ne siamo certi, meglio li rappresenta. Simpatici e preparati, i cinque rubacuori del Bibiena (non avete idea del seguito di *fan* che li osanna), dopo ben sette anni di vita comune, hanno imparato a condurre lo spettatore per mano lungo il percorso della loro esibizione. Sempre all'altezza della situazione, si trasformano continuamente, passando con agilità e maestria da seriose e impegnative pagine del Novecento a graziose ouverture settecentesche, raggiungendo però il culmine fra le pagine delle eccellenti trascrizioni che realizzano appositamente per loro gli altri due "virtuali" componenti dell'ensemble, gli egregi maestri Andrea Chenna e Carlo Ballarini.

Particolarmente attento da sempre alla cura del suono e alla dimensione scenografica e teatrale del concerto da camera classico, il Quintetto Bibiena, strumentalmente amalgamato alla perfezione ma formato da cinque forti e differenti personalità, ha scelto, fra le tante, la strada del "recitar-suonando": «Il nostro grandissimo sforzo all'inizio è stato quello di essere cameristi e strumentisti allo stesso tempo. Mirando all'osmosi timbrica e all'omogeneità di colori e di suoni, tendiamo ad avvicinarci idealmente a quei gruppi cameristici che hanno un'identità di produzione del suono (gruppi formati da strumenti simili), cercando di mantenere il più possibile l'istinto solistico che purtroppo o per fortuna ci connota tutti e cinque in maniera forte, aspirando quindi all'equilibrio tra il "venir fuori" quando è opportuno e fare un lavoro di gruppo quando serve». Questo discorso appare particolarmente funzionale per la funambolica versione per quintetto della fiaba *Pierino e il lupo* di Prokof'ev, che presentano in occasione dell'appuntamento torinese.

Pierino e il lupo
illustrazioni di
Emanuele Luzzati

Coordinati nei movimenti e nelle intenzioni, espressivi, vanitosi ed egocentrici al punto giusto, questi cinque strumentisti ammiccano, si palleggiano frasi e temi, oscillano, e talvolta si intrattengono a inumidire ance e sistemare bocchino e boccola. Sempre pronti a sorprendere (anche le pause tra un brano e l'altro diventano il pretesto per una *gag*!), al termine delle loro esibizioni si alzano di slancio dalle sedie per raccogliere soddisfatti gli applausi del pubblico entusiasta e divertito. Sono famosi per i bis, contenitori di geniali trovate musical-teatrali, programmati secondo circolari meccanismi in cui ognuno, di volta in volta, riveste la parte del buono, del cattivo, del simpatico, del dispettoso... e dove non manca mai la vittima di turno!

A proposito della contaminazione fra teatro e musica e dell'accostamento fra il loro concerto e lo spettacolo di Marco Paolini *(venerdì 18 febbraio, n.d.r.)*, commentano: «Ci sembra azzeccato. Certo che il complimento è tutto per noi! Lui è un attore serio e fa cose serie; noi non siamo degli attori e facciamo delle cose poco serie: siamo un po' "dilettanti del teatro", ma ci divertiamo moltissimo!».

Quintetto Bibiena

Fado di mezzanotte

Argentina Santos, dal ristorante alla sala da concerto

Argentina Santos

Parole bellissime sul fado le ha scritte Christian de Caters: «Il fado è un'espressione profonda dell'anima popolare di Lisbona, con il suo gusto per il *feuilleton*, la sua generosità istintiva, la sua propensione a compatire, il suo spirito così vicino ai *Miserabili* o ai *Misteri di Parigi*, il suo amore per le lacrime e per l'impietosirsi. Anche mal cantato, il fado sprofonda i suoi ascoltatori in una sorta di stupore commosso. Poemi frusti, parole ordinarie, attese vane, tradimenti, oblii, prove di vita modesta o povera, speranze insoddisfatte, passioni, minacce, promesse si stendono su una musica monotona, in cui i temi brevi, il ritmo di risacca e le ondulazioni vocali che vengono dal canto gregoriano, dal flamenco e dalla musica araba, producono un'impressione lancinante. Sono ninnananne della tristezza che sollevano la lenta onda del cuore e del ricordo».

Il fado è l'espressione stessa della *saudade*, di quello stato d'animo popolare carico di una malinconia agrodolce così difficile da tradurre. Forse proviene dagli schiavi africani o dal Brasile ed è nato in bocca a marinai che davano una voce al tempo del viaggio: non si sa.

Oggi lo si ascolta nelle "case del fado" di Lisbona: una delle più antiche e celebri è "A Parreirinha do Fado", nel vecchio quartiere di Alfama, dove la proprietaria settantenne - Donna Argentina Santos - rimane in cucina sino a dopo mezzanotte. Poi, smesso il grembiule, si avvolge in uno scialle nero e gira tra i tavoli intrattenendo gli ospiti. Qualche volta accetta di esibirsi in una sala da concerto (ma lo fa malvolentieri: «Devo cucinare per i miei clienti», protesta) e tutti – alla Konzerthaus di Vienna, al Festival di Edimburgo, alla Cité de la Musique, alla Queen Elisabeth Hall – raccontano di serate indimenticabili. *(n.c.)*

Claudio Fasoli
Chiara Tonelli

Incontri con la musica da camera

OTTAVA EDIZIONE

Quest'anno gli *Incontri con la musica da camera* prevedono due concerti serali, preceduti, come di consueto, dalle prove aperte al pubblico in orario diurno o preserale con l'eccezione della prova di venerdì 25 febbraio prevista per le 20.30. **Mario Brunello** e **Andrea Lucchesini** per questa nuova edizione hanno scelto di misurarsi, nel primo appuntamento, con due tra i brani più enigmatici e aperti della nostra tradizione musicale (l'*Offerta musicale* di Bach e *Serenata per un satellite* di Maderna) e nella seconda serata con la brillante inquietudine dell'*op. 99* di Schubert e l'intensità romantica del *Quintetto con pianoforte* di Schumann. Visi nuovi si affacciano alla ribalta della manifestazione, oltre agli ospiti fissi **Giuliano Carmignola** e **Danilo Rossi** e al percussionista **Andrea Dulbecco** (già presente in cartellone nelle ultime stagioni): **Chiara Tonelli**, una delle più brillanti musiciste bolzanine in campo internazionale, è primo flauto dell'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino; **Francesco Cerrato**, diciassette anni, torinese, cresciuto al Suzuki Talent Center di Torino, attualmente è allievo di Osvaldo Scilla e studia composizione con Arturo Sacchetti. **Claudio Fasoli** infine, nato a Venezia ma milanese di adozione, è sassofonista, compositore, docente e critico.

Incontri con la musica da camera
Calendario delle prove aperte al pubblico
Conservatorio "G. Verdi"

giovedì 24 febbraio
dalle 15 alle 19: Bach, Maderna

venerdì 25 febbraio
dalle 10 alle 13, dalle 15 alle 18.30 e dalle 20.30 alle 22.30: Bach, Maderna

sabato 26 febbraio
dalle 10 alle 13: Bach, Maderna
ore 21 concerto

domenica 27 febbraio
dalle 11 alle 13 e dalle 15 alle 19: Schubert, Schumann

lunedì 28 febbraio
dalle 10 alle 13: Schubert, Schumann
ore 21 concerto

ingresso libero

La signora della musica antica

Tra i musicisti di livello internazionale attivi oggi nel campo della musica antica, Monica Huggett ricopre un ruolo di primo piano che le deriva da una forte personalità artistica, capace di metterla perfettamente a proprio agio sia in veste solistica sia a capo di una compagine orchestrale. La Huggett appartiene a quella generazione di musicisti europei grazie ai quali la musica antica (interpretata secondo criteri storici) si è negli ultimi vent'anni clamorosamente affermata, facendo il suo ingresso nelle più importanti sale da concerto e nei più prestigiosi teatri del mondo. Monica Huggett è stata infatti uno dei fondatori nel 1980 dell'Amsterdam Baroque Orchestra, che sotto la guida di Ton Koopman è oggi considerata una delle più importanti orchestre europee con strumenti originali. Dell'Amsterdam Baroque Orchestra, la Huggett è stata per anni primo violino, realizzando decine di incisioni discografiche e centinaia di concerti in tutto il mondo. La sua attività solistica ha prodotto tante memorabili esecuzioni e alcune autentiche perle discografiche fra cui non si possono non citare *Les Nations* di François Couperin (con Hesperion XX e Jordi Savall) e le sonate per violino e clavicembalo di Bach con Ton Koopman. Da alcuni anni Monica Huggett si dedica frequentemente e con successo alla direzione orchestrale, ospite fissa dell'Orchestra of the Age of Enlightenment, della Portland Baroque Orchestra dell'Oregon (Stati Uniti) e dell'Orchestra barocca della Comunità Europea. Molto intensa anche la sua attività didattica: è docente di violino barocco presso il Conservatorio Reale dell'Aja e presso la Royal Academy of Music di Londra.

Nel concerto con l'Academia Montis Regalis ricoprirà il duplice ruolo di direttore e solista, interpretando il *Concerto in re minore per violino e orchestra* di Johann Sebastian Bach.

Gianandrea Noseda

La bacchetta trasfigurata di Noseda

di Savina Neirotti

Attualmente le carte in tavola di Gianandrea Noseda sono queste: principale direttore ospite al Teatro Marinskij di San Pietroburgo, direttore principale dell'Orquesta de Cadaqués – formazione spagnola che raccoglie i migliori musicisti delle orchestre europee –, principale direttore ospite della Rotterdam Philharmonic Orchestra. Tutto questo in soli quattro anni di carriera, iniziata a trent'anni, e quindi, secondo alcuni parametri, tardi. Ci racconta la sua storia Ettore Volontieri, agente, amico e *manager*, che lo ha seguito dall'inizio. «Ci siamo conosciuti alla fine del 1994, prima che iniziasse la sua attività professionale. Ma di lui aveva già parlato Valery Gergiev, che lo aveva notato durante una delle pochissime *masterclass* che teneva a Siena, nell'estate del 1993. Disse: "È bravo, lo aiuteremo!" e quando si è presentata l'occasione, nell'ottobre del 1997, lo ha chiamato come principale direttore ospite all'Orchestra Kirov. Noseda non è mai stato assistente di Gergiev a San Pietroburgo, ma ha subito iniziato a dirigere quella che io chiamo una vera e propria macchina da guerra, perché dispone di centottanta musicisti, più una quarantina che provengono dall'accademia di recente formazione, con una produzione di trecento spettacoli l'anno e oltre cento concerti. Si tratta in realtà di tre orchestre che si mescolano per coprire questa intensa attività. Dopo gli studi, è stato importante vincere nel 1995 i concorsi di Douai e Cadaqués, e fare una lunga esperienza con l'Orchestra Sinfonica "Giuseppe Verdi" di Milano, con la quale ha svolto un lavoro in profondità, cercando di trasmettere ai musicisti la sua filosofia del suono e l'intonazione ritmica, e ottenendo ottimi risultati».

Ma quali sono le caratteristiche peculiari di questo direttore, anche dal punto di vista umano? «Non è un carrierista, nel senso che non aspira a girare il mondo forsennatamente solo per farsi conoscere. Ama lavorare sulla qualità, costruire rapporti stabili con le orchestre, e questo si vede subito dal suo curriculum. Non ha paura di legarsi, di svolgere un lavoro continuativo, cercando di crescere con le formazioni. Credo che molto dipenda anche dalla sua formazione precedente. È diplomato in pianoforte, ha fatto molta musica da camera in duo con un flautista, e possiede quindi una notevole esperienza che gli permette ad esempio di aiutare molto i cantanti quando dirige l'opera. Credo che il suo fascino stia nel riuscire, pur essendo un uomo molto solido, a trasfigurarsi nella direzione. Riesce contemporaneamente a tenere sotto controllo l'aspetto tecnico, grazie a una grande capacità di sintesi, e a dirigere in modo anticonvenzionale, suggerendo anche con il corpo il tono generale del discorso». Le critiche confermano: «È stato come se Noseda socchiudesse una porta mentre fuori imperversava un uragano: una folata di suoni splendidamente amalgamati ha spazzato la platea facendoci rabbrividire di piacere. Velocità, brillantezza, apparente facilità d'esecuzione – in realtà frutto di accuratissimi studi – inducono una sorta di fisico abbandono: l'effetto più primitivo e seducente della musica dal vivo suonata bene». ("La Provincia Pavese", marzo 1998)

Anche il parere di Angelo Foletto, critico della "Repubblica", va nella stessa direzione: «Anche se è un po' che non lo sento dirigere altre orchestre, mi posso basare sull'esperienza fatta ascoltandolo con l'Orchestra "Verdi" qui a Milano. Si tratta di un direttore che conosce il suo mestiere e ha una certa personalità nel creare il suono di un'orchestra; questo significa che sa lavorare bene con i musicisti, che sa provare e concertare, e riesce a ottenere quello che vuole. Mi ricordo uno splendido concerto con Simone Pedroni al pianoforte, impressionante per le idee. Ci vuole coraggio – ha scritto Foletto – a scompaginare così le carte. Ma la coppia beethoveniana Pedroni-Noseda al confronto con i due più delicati concerti per pianoforte s'è buttata, ottenendo un esito musicale da incorniciare. [...] Con l'entrata del solista, è iniziata la grande magia. Frutto di un'invidiabile freschezza e complicità poetica tra il direttore e Simone Pedroni al pianoforte. Un concerto di idee evidentemente maturato insieme dal vivo e impostato su una lettura anticonvenzionale e mai appagata della partitura». ("La Repubblica", maggio 1998)

Alexander Torazde

Affiancherà Gianandrea Noseda il pianista georgiano **Alexander Torazde**, collaboratore assiduo, fra le altre, dell'Orchestra della Gewandhaus di Lipsia, delle maggiori formazioni londinesi e dell'Orchestra Kirov di San Pietroburgo. Da segnalare la realizzazione di un video con la sua incisione del *Prometeus* di Skrjabin coordinata al computer con gli effetti cromatici previsti dal compositore.

"Ehi, chi si rivede!"

Il "Concerto per orchestra" di Gilberto Bosco

di Filippo Fonsatti

György Györiványi-Rath
Eliahu Inbal
Ivry Gitlis

Gilberto Bosco, torinese, classe 1946, docente di composizione al Conservatorio "G. Verdi", ha scritto su commissione dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai un *Concerto per orchestra in forma di variazioni (con un valzer, una polacca e Igor in visita)* che sarà eseguito in prima assoluta giovedì 3 febbraio all'Auditorium del Lingotto.

Maestro, in che modo lei compone nell'era dell'informatica? Seduto al pianoforte con carta pentagrammata e matita, oppure avvalendosi di *software* specifici, campionatori e quant'altro consenta di udire in tempo reale il risultato del suo lavoro?

«Non ho ancora sentito la necessità di utilizzare il computer per comporre. Nel caso specifico del *Concerto*, poi, c'è uno stimolo ben preciso: quando è giunta la commissione dell'Orchestra della Rai mi è stato richiesto di tenere in considerazione le capacità virtuosistiche delle diverse file e delle singole parti del complesso, cosa che mi è risultata facile perché ne seguo l'attività da decenni. Il fatto di conoscere così bene l'identità degli esecutori ha influenzato il modo stesso di comporre: ho scritto infatti "su misura", avendo nelle orecchie le caratteristiche di questa orchestra: un certo tipo di suono, determinati impasti timbrici, l'abilità tecnica e gli equilibri sonori».

Quindi il titolo del suo brano si riferisce apertamente a un genere, molto libero nella forma, che ha in Bartók e Lutoslawski i modelli più significativi del secolo scorso?

«Esatto. Ci sono assoli importanti delle prime parti, del violino e dell'oboe in particolare, ma c'è anche il virtuosismo dell'intero complesso. Lavorandoci, il *Concerto* si è trasformato in una serie di variazioni che consentono sia di esaltare l'abilità delle diverse file, sia di continuare a riflettere su un materiale di base, riprendendo una tecnica tipica del Novecento che ha antenati molto antichi. E poi c'è una rivisitazione, tutt'altro che ironica, di alcuni ritmi presi dalla *Danse sacrale* del *Sacre du printemps*».

Mi par di capire che nel *Concerto* convivano echi di Schoenberg e Stravinskij, la tecnica dodecafonica della variazione e l'impiego del ritmo in quanto elemento strutturante?

«Credo che la grande guerra musicale del Novecento, quella tra Schoenberg e Stravinskij, sia finita ormai da tempo. Anzi, se c'è una caratteristica di questi ultimi quindici anni, molto difficili da definire perché non esiste una cifra unitaria, è proprio il tentativo di rimescolare i linguaggi. Io qui mi sono limitato a lavorare nell'area colta che è l'unica che conosco in modo approfondito e professionale. Nel *Concerto* c'è una serie di temi che potrebbero derivare da Schoenberg ma sono usati in un contesto che probabilmente farebbe inorridire il povero Arnold, perché è un contesto molto più smaliziato e vicino a certe cose dello Stravinskij tra la "barbarie" e Parigi. Nella variazione *Immobile*, ad esempio, dallo stesso materiale iniziale che è vagamente serializzato – in realtà in tutto il *Concerto* ho usato materiale serializzabile, come un sistema di intervalli – emergono brandelli di linguaggio tonale e accordi che sono reperti storici ormai rientrati nel gioco e che chiunque può usare in funzione "non" restaurativa, esattamente come fa l'architetto quando inserisce un capitello dorico in una casa moderna, ossia al di là e forse contro la storia».

Gilberto Bosco

Un paio di mesi fa Laurie Anderson ha presentato in Italia la sua ultima fatica, un lavoro all'insegna della multimedialità in cui di musica ce n'era poca ed era pure brutta. Lei pensa che la tendenza a integrare linguaggi musicali, verbali, figurativi e virtuali con l'ausilio della tecnologia renda inevitabile la scomparsa della musica fatta con gli strumenti tradizionali?

«Benché abbia una dimensione più riservata e meno eclatante rispetto a prodotti multimediali dalla superficie scintillante e dall'impatto decisamente straordinario – penso ad esempio alla eccellente *The Cave* di Steve Reich – la musica strumentale come la si intende per tradizione continua a incarnare secondo me un valore estetico difficilmente sostituibile: è una sorta di manoscritto nella bottiglia che può essere usato in modo proficuo evitando atteggiamenti retrò. Penso al Kronos, che ha dimostrato a tutti noi che si può continuare a suonare in quartetto – formazione classica per antonomasia – stimolando in modo intelligente la creatività e la ricezione dei giorni nostri».

Il primo direttore a salire sul podio dell'Orchestra RAI in febbraio è **György Györiványi-Rath**. Trentotto anni, già presente nelle passate stagioni RAI, è nato e si è formato musicalmente a Budapest, per perfezionarsi successivamente con Bernstein. Nominato giovanissimo direttore principale ospite della Filarmonica di Zagabria, dal 1986 al 1990 è stato direttore dell'Orchestra Sinfonica City Center di Budapest, con la quale ha accompagnato Ray Charles in un concerto a Vienna.

Sarà solista nel concerto diretto da **Eliahu Inbal** (giovedì 10 e venerdì 11 febbraio) il violinista **Ivry Gitlis**. Nato ad Haifa, a 10 anni è già a Parigi dove comincia la sua lunghissima carriera che lo ha visto ricevere importanti riconoscimenti per l'attività sia concertistica sia discografica.

Il crepuscolo del valzer

Le "Danze sinfoniche" di Rachmaninov

Dimostrazione che il ballo del valzer è la fonte principale della debolezza fisica e mentale della nostra generazione: così s'intitola il *pamphlet* apparso ad Halle nel 1797 a firma di un preoccupato Salomon Jakob Wolf. Ha pochi anni di vita, il valzer, che già si apre la caccia dei moralisti. E l'etimologia del verbo *walzen*, già incerta tra girare e trascinare (i piedi, naturalmente), viene mutata con una dieresi spregiativa nel riflessivo *sich wälzen*, ossia sporcarsi, rotolarsi. Ma bastano pochi anni perché il Congresso di Vienna decreti il suo successo: oltreché i salotti *Biedermaier*, il valzer degli Strauss contagia le menti musicali più fini dell'epoca, che lo farciscono di introduzioni, code, variazioni e quant'altro decretandone il distacco dai gesti danzanti.

La frantumazione dell'Impero asburgico toglie linfa alla danza. E il ¾ diparte dal contesto sociale, tenuto artificialmente in vita entro enclavi elitarie: la vena *pop* si imbastardisce commercialmente, il culto *retrò* ne museifica l'anima borghese ritualizzandola, il valzer colto assurge a simbolo nostalgico, ironico, iconoclasta o metafisico della mitica epoca che fu. È lungo l'elenco di chi esporta il valzer fuori dai confini geografici e temporali che gli sono propri: Richard Strauss, Stravinskij, Ravel sono tra i più abili a passarlo sotto le lenti deformanti del Novecento. E Rachmaninov mette un *Tempo di valse* al centro di quello che rimarrà il suo testamento: le *Danze sinfoniche* composte nell'estate 1940 durante una convalescenza a Long Island tra una crociera e l'altra sul suo battello.

Dapprima intitolate *Danze fantastiche*, i tre movimenti recano ciascuno un'indicazione programmatica: *Mezzogiorno*, *Tramonto* e *Mezzanotte*. L'idea di Rachmaninov è quella di consegnare la partitura a Fokine perché ne faccia un balletto, ma la scomparsa del coreografo impedisce che il progetto si realizzi. Questa sorta di sinfonia in tre movimenti presenta più di un indizio autobiografico: la melodia della coda del movimento d'esordio proviene dalla *Prima Sinfonia*, ispirata a una felice vicenda amorosa. Nelle parti estreme del finale Rachmaninov cita il tema del *Dies irae*, ricorrente in tutta la sua produzione. Qui assume un significato particolare perché seguito da un altro tema: una versione variata del canto russo-ortodosso *Sia benedetto il Signore*, all'inizio del quale è scritta la parola *"Alleluya"*. Nel mezzo delle *Danze* sta il *Tempo di valse*: dovrebbe essere il *Tramonto*, ma sarà il crepuscolo infinito di una danza sulla quale, a conti fatti, non sono ancora calate le tenebre. *(f.f.)*

Dmitri Kitaenko

Chiude il mese di febbraio l'appuntamento con due artisti russi. **Dmitri Kitaenko**, molto amato dall'Orchestra Nazionale della RAI, noto non solo per l'attività concertistica con le maggiori orchestre e per la sua amplissima discografia, ma anche per la direzione di importanti concorsi e festival per giovani artisti e come didatta presso il Conservatorio Musicale di Mosca. **Nina Beilina**, è «una violinista di formidabili capacità, che produce un suono molto potente e di intonazione perfetta» ("New York Times"), vincitrice, fra i molti altri premi, del "Viotti" d'Oro nel 1984.

Un compositore in "fila"

Intervista a Paolo Ricci

Uno dei brani che verranno eseguiti dal quartetto di contrabbassi dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI è stato composto appositamente da Paolo Ricci, contrabbassista dell'Orchestra. Nato a Forlì, ha studiato composizione con Piero Luigi Zangelmi a Pesaro, seguendo successivamente un corso triennale tenuto da Franco Donatoni.

Possiamo parlare della genesi di *Creature dell'ombra*?

«Si tratta della trascrizione ed elaborazione di tre capricci di Paganini. Ritengo che il *corpus* dei *24 Capricci* sia di straordinaria attualità ancora oggi, per quegli aspetti di ricerca tecnica che si trasforma in ricerca timbrica. Non è la prima volta che ho un legame con la musica di Paganini: nel 1982 la Città di Genova mi aveva commissionato un lavoro per gruppo strumentale in cui io avevo accolto materiali tratti dai *Capricci*; il pezzo si intitolava *Le magie del signor Niccolò*, in quanto ricco di frammenti paganiniani che davano forma a una vera e propria aura magica. *Creature dell'ombra* è invece un puro divertimento in tre movimenti; si tratta di un'elaborazione di tre capricci che aggiunge poco o nulla dal punto di vista armonico, ma presenta, ad esempio nel secondo movimento, quella scrittura evanescente, quei tremoli e quegli aspetti "sciarriniani" che caratterizzano le mie composizioni. Utilizzo in questa trascrizione quel bagaglio di innovazioni che fa parte della musica del Novecento (arco che batte col legno, tremoli al ponticello, armonici naturali e artificiali), oltre a spezzettare la linea per strumento solo per poi ricomporla nella tessitura quartettistica, laddove si stempera la difficoltà virtuosistica e si crea un virtuosismo di insieme».

Scrive Gianmario Borio a proposito della sua musica: «Un'inclinazione naturale per il canto, la quotidiana pratica strumentale, la passione per le arti applicate semplici e al contempo raffinate, l'abilità visiva di immaginare e trasformare ambienti – tutto ciò conduce a un approccio artigianale, quasi manuale». Esiste quindi un filo rosso che lega tutti i brani da lei composti fino a oggi?

«Credo che la linea sottile riguardi soprattutto il mio approccio poetico verso la musica. Questo mi ha anche portato a una svolta quando mi sono focalizzato sulla ricerca timbrica, tralasciando l'aspetto "figurale-formale", quello della proliferazione tematica; mi interessa soprattutto il colore».

E l'attività di contrabbassista, quali vantaggi le ha dato?

«Mi ha permesso il contatto con la materia viva, con la musica che si fa realmente. È stimolante vivere l'esperienza orchestrale con l'occhio del compositore». *(s.n.)*

Un contrabbasso sul podio

L'instancabile storia di Zubin Mehta

di Savina Neirotti

Un uomo aperto, comunicativo, generosissimo: queste le parole di chi lo conosce e ha lavorato con lui in tutti questi anni. Un uomo che riesce a stabilire un rapporto di stima e fiducia con i musicisti e porta con sé un clima sereno, contagioso; una persona che ha amici in tutto il mondo (è legatissimo a Claudio Abbado da quando erano studenti). Zubin Mehta il giro del mondo lo ha fatto davvero, e per molte volte ormai, con le orchestre che lo hanno avuto, sempre a lungo, direttore principale. Oggi le orchestre a cui si dedica sono tre: quella del Maggio Musicale Fiorentino (dal 1985 direttore principale a vita), la Israel Philharmonic Orchestra (dal 1981 direttore principale) e la Bayerische Staatsoper di Monaco (*Generalmusikdirektor* dal 1998, per cinque anni).

Zubin Mehta

Nato a Bombay, cresce in un ambiente musicale: suo padre, Mehli Mehta, violinista e direttore, partecipa alla fondazione dell'Orchestra Sinfonica di Bombay e ha diretto fino a pochi anni fa (novantenne) l'Orchestra Giovanile Americana di Los Angeles. Dall'India, all'America, all'Europa: a sedici anni, dopo aver studiato con il padre ed essersi formato come contrabbassista, si trasferisce a Vienna, per studiare con Hans Swarowsky, perfezionandosi in seguito a Siena e a Tanglewood. Del suo passato come contrabbassista esiste un video (introvabile) del quintetto di Schubert, *La trota*, con Daniel Barenboim e Jacqueline Du Pré.

Debutta venticinquenne con i Wiener e i Berliner Philharmoniker. I suoi primi incarichi stabili all'inizio degli anni Sessanta sono con orchestre americane: la Montreal Symphony Orchestra (per sei anni) e la Los Angeles Philharmonic Orchestra (per sedici anni), ma contemporaneamente stringe i primi rapporti con quelle che sono le sue orchestre ancora oggi: nel 1962 dirige un concerto sinfonico al Teatro Comunale di Firenze e nel 1964 fa il suo debutto lirico in Europa dirigendo *La Traviata* con l'Orchestra e il Coro del Maggio, mentre nel 1968 diventa *Music Advisor* della Israel Philharmonic Orchestra. Sempre negli anni Sessanta debutta al Metropolitan di New York, al Teatro alla Scala e al Festival di Salisburgo.

Il profilo è quello di una persona instancabile, aperta al nuovo, ma che crea legami stabili: con la Israel Philharmonic ha diretto oltre milleseicento rappresentazioni, e durante i suoi tredici anni di direzione stabile della New York Philharmonic, oltre mille. Allo stesso modo costante è il suo interesse per la musica contemporanea, che cerca di inserire nella sua programmazione appena può. E durante i concerti, prima di eseguire il pezzo contemporaneo, vuole essere lui stesso a parlare al pubblico spiegando quello che andranno ad ascoltare. Ha diretto, in prima esecuzione, opere di Penderecki, von Einem, Barber, Shankar, Rands, Druckmann, Schuller e Sheriff. Molti credono, visti i suoi legami con l'orchestra israeliana, che Zubin Mehta sia ebreo. È invece uno dei pochissimi parsi – sono circa trentamila al mondo – e si è parsi solo per discendenza.

Sensibilissimo al problema della tolleranza e della convivenza tra i popoli, si è sempre battuto contro le discriminazioni razziali, politiche e religiose e ha cercato di farsi testimone di pace attraverso la sua attività di musicista: nel 1988 ha portato la New York Philharmonic in tournée in Unione Sovietica, dirigendola insieme all'Orchestra di Stato del Ministero della Cultura sovietico nel Gorky Park di Mosca; nel giugno del 1994 ha presentato il *Requiem* di Mozart con l'Orchestra e il Coro di Sarajevo sulle rovine della Biblioteca Nazionale della città. Inoltre nel novembre del 1994 ha realizzato un sogno: portare la Israel Philharmonic in India, a Bombay e Nuova Dehli, dove per motivi politici non poteva suonare da oltre trent'anni. Infine, quest'estate, ha diretto a Weimar (a poca distanza dal *lager* di Buchenwald) la *Seconda* di Mahler con l'orchestra israeliana unita a musicisti tedeschi della Staatsoper di Monaco, e a Danzica, nel 60° anniversario dell'inizio della Seconda Guerra Mondiale.

Mehta ha una particolare predilezione per gli eventi spettacolari e innovativi, come l'allestimento di *Turandot* con il Teatro del Maggio, a Pechino, nella Città Proibita, in Cina, o quello di *Tosca* realizzato a Roma nei luoghi e nelle ore della vicenda.

Proprio per il 2000 è previsto il secondo capitolo della lirica in mondovisione: dirigerà l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI (aveva già diretto l'Orchestra Sinfonica di Torino nel 1969 con dei memorabili *Carmina Burana*) nella *Traviata* a Parigi, con la regia di Giuseppe Patroni Griffi e con il giovane soprano Eteri Gvazava nella parte di Violetta (scelta fra settecento candidate perché «...ha nella voce e nella personalità la nervosità che Verdi richiedeva»). Il film *La Traviata à Paris* sarà trasmesso in centoventicinque paesi il 3 e 4 giugno 2000; e con questo stesso titolo, che ha segnato il suo debutto lirico europeo e che ha già inciso in disco, inaugura il prossimo 19 aprile la 63° edizione del Maggio Musicale Fiorentino.

"Dai calanchi di Sabbiuno"

Intervista a Fabio Vacchi

di Filippo Fonsatti

Basta leggere il cartellone di istituzioni concertistiche e teatri d'opera di mezza Europa per constatare che Fabio Vacchi, cinquant'anni compiuti da poco, sta attraversando una fase creativa molto felice. Lo raggiungo telefonicamente a Milano, dove vive e insegna al Conservatorio "G. Verdi".

Maestro, negli ultimi tempi si registra un certo disimpegno ideologico da parte degli artisti: lei nel 1995, in occasione del cinquantenario della Liberazione, ha sentito il dovere di ricordare i partigiani trucidati a Sabbiuno, presso Bologna, durante la Resistenza.

«Più che il dovere, ho sentito la necessità interiore di ricordare questa ricorrenza. Io sono nato e ho trascorso la mia infanzia vicino a Sabbiuno, negli anni in cui il dolore per quei fatti atroci era ancora molto forte. Non c'è nulla di celebrativo in questa musica, semplicemente mi piaceva ricordare la forza morale di quelle persone che per la libertà di tutti sono andate incontro alla morte».

Quindi non c'è un programma nel suo brano?

«C'è il voler tratteggiare la situazione emotiva che mi suscitano i luoghi in cui si è consumato quel dramma. In realtà si tratta di una sorta di marcia funebre molto stilizzata; l'incedere dei due episodi estremi può suggerire una marcia molto dolente».

***Dai calanchi di Sabbiuno* è nato per un organico cameristico.**

«L'ho scritto per quattro strumenti e una campana e dopo averlo ascoltato in questa versione Claudio Abbado mi ha chiesto di trascriverlo per la sua Gustav Mahler Jugendorchester: fiati a quattro, sei corni, archi e naturalmente la campana sullo sfondo».

Questa "monumentalizzazione" sonora non rischiava di dare al brano una drammaticità indesiderata?

«In effetti temevo ci fosse una eccessiva sottolineatura epica e quindi retorica. Sono però riuscito a evitare che ciò accadesse e il brano ha mantenuto l'intimità originaria».

La coerenza stilistica è sempre una virtù o può diventare un impaccio?

«Negli ultimi anni ho sviluppato un linguaggio che si basa su un contrappunto che si innerva su dei campi armonici. Il presupposto dell'elaborazione di questo mio linguaggio è di avere a disposizione una tavolozza il più ricca possibile che mi consenta di adattarlo a situazioni contrastanti, passando da situazioni teatrali ad altre sinfoniche, da composizioni buffe ad altre drammatiche servendomi dello stesso codice. I principi linguistici che sovrintendono *La station thermale* e *Dai calanchi di Sabbiuno*, ad esempio, sono i medesimi coniugati in maniera differente e ciò mi permette di mantenere una assoluta coerenza stilistica».

Fabio Vacchi

Quartetto Klimt: «Una sera, con Pollini»

Il 28 febbraio alle ore 18 si inaugura nella Sala Cinquecento del Lingotto la seconda stagione di concerti da camera "Giovani per i giovani" che porta a Torino giovani musicisti alle soglie della loro carriera.

I protagonisti di questo primo concerto sono Matteo Fossi (pianoforte), Lorenza Borrani (violino), Edoardo Rosadini (viola) e Alice Gabbiani (violoncello). Hanno un'età compresa tra i sedici e i ventidue anni; si sono incontrati alla Scuola di Musica di Fiesole e nel 1995, come naturale conseguenza di un'intesa musicale maturata sotto la guida di Riccardo Cecchetti, hanno costituito il Quartetto Klimt.

Fin dalla fondazione, il gruppo si è esibito in numerosi concerti, sia collaborando al progetto di diffusione della musica nelle scuole "Musica e Media", sia partecipando a festival in Italia e all'estero. Nell'aprile 1998 ha vinto il primo premio al Concorso Internazionale di musica da camera "Gaetano Zinetti" e nel dicembre dello stesso anno ha effettuato una diretta radiofonica su RadioTreRai.

Nonostante la recente formazione, quindi, il Quartetto ha già al suo attivo un'attività intensa, che l'ha portato a incontrare artisti quali Maurizio Pollini che, dopo avere ascoltato il Klimt a Fiesole, lo ha invitato a esibirsi in occasione del conferimento del premio "Una vita per la musica. Premio Rubinstein 1999" assegnatogli a Venezia. I ragazzi raccontano così quest'esperienza entusiasmante in un'intervista rilasciata a Federica Di Nolfo: «Abbiamo suonato alla Scuola di San Rocco, circondati dai magnifici affreschi di Tiziano e di Tintoretto, ed è stata una serata indimenticabile. Pollini era raggiante per il premio ricevuto e per il calore del folto pubblico accorso a festeggiarlo. Quando siamo stati chiamati sulla scena si è venuta a creare una doppia attenzione del pubblico, da una parte nei nostri confronti, dall'altra verso il maestro, e questa atmosfera era straordinariamente sentita sia da noi sul palco, sia da lui che ascoltava partecipando e muovendosi sulla sedia come se suonasse insieme a noi. Alla fine del concerto abbiamo visto Pollini balzare in piedi e accorrere verso di noi per stringerci la mano e porgerci le sue congratulazioni. Era contento. Quel balzo in piedi, dopo il *Quartetto* di Schumann, non lo dimenticheremo mai».

Quartetto Klimt

"Lucia" o la tragedia dell'incomunicabilità

di Marco Emanuele

Negli anni in cui Manzoni scrive e riscrive il suo romanzo, i compositori inventano una specie di romanzo in musica, sfruttando le forme dell'opera rossiniana insieme ad alcune tecniche utilizzate dai narratori inglesi e francesi. Ad esempio, nel romanzo l'autore manipola il tempo della storia immaginata e orienta la narrazione nella prospettiva di uno o più personaggi: il lettore è sforzato a calarsi nella loro pelle. Sono tecniche assorbite dal melodramma e *Lucia di Lammermoor* (1835) testimonia la precisione, flessibilità e raffinatezza raggiunte dalla drammaturgia musicale nel plasmare il tempo e focalizzare la narrazione. Nella partitura, scritta in poco più di un mese per il San Carlo di Napoli da un Donizetti trentasettenne e con una cinquantina di opere all'attivo, ci sono momenti in cui l'orchestra diventa il pensiero di un personaggio. Il più delle volte è il personaggio femminile o comunque il più debole, perseguitato, destinato allo scacco. In un'ambientazione da romanzo gotico, con fantasmi, castelli, tempeste, tombe e convegni notturni, la storia di Edgardo e Lucia varia lo schema degli amanti ostacolati da famiglie rivali, perché alla figura tradizionale del padre (o della madre, presente nel romanzo di Walter Scott da cui è tratta la vicenda) il librettista Salvatore Cammarano sostituisce quella del fratello Enrico, di cui Lucia subisce le pressioni psicologiche. Fra i due si instaura un rapporto nuovo, tipico del melodramma post-rossiniano: non più il solito conflitto generazionale, ma un confronto elementare, fra violenza maschile e fragilità femminile. Nel rispetto della verosimiglianza il melodramma romantico impiega il timbro vocale per tradurre tale conflitto: la voce convenzionalmente più maschile e più realistica del baritono si scontra con quella angelica e immateriale del soprano. La scrittura vocale della protagonista è allegoria della sua insicurezza e fragilità: il desiderio di fuga dalle imposizioni sociali si traduce nella perdita di peso, nella ricerca di leggerezza del linguaggio di Donizetti, erede in questo della grammatica stilizzata del belcanto. Stile sublime e virtuosismi mozzafiato sono tutti per lei, di contro allo stile spianato e realistico dei personaggi maschili, quasi a simboleggiare la superiorità morale e l'inaccessibilità della donna. Spesso ci sono esclamazioni improvvise di Lucia, con puntature all'acuto su fonemi privi di significato, che rompono la condotta melodica delle sue frasi o si inseriscono in quella degli altri, come tentativi di opporre una reazione. Succube del potere del fratello, ma anche della violenza passionale con cui le si rivolge sempre Edgardo, Lucia vive la tragedia dell'incomunicabilità: nella scena delle nozze, narrata dal suo punto di vista, si trova gettata in mezzo alla cerimonia pubblica e non riesce ad articolare una frase di senso compiuto. È una situazione tipica del teatro, almeno dalla *Mirra* di Alfieri: la gioia dei convitati stride con le angosce private, con effetti di claustrofobia esaltata quanto più sfarzoso è il contorno musicale. Se nelle scene analoghe scritte da Rossini (*Otello* e *Bianca e Falliero*) le nozze sono sventate dall'arrivo tempestivo dell'amato, ora Edgardo, con ritardo imperdonabile, arriva un attimo dopo che il contratto è stato firmato e si scaglia contro Lucia: le forme musicali del concertato *"Chi mi frena in tal momento"* diventano il simbolo dell'impossibilità di comunicare che inchioda gli uomini a parlarsi uno sull'altro. Anche nella scena della pazzia viene ripreso un luogo comune del teatro, ceduto al melodramma con la veneziana *Finta pazza* di Sacrati (1641). Dalla tradizione viene il suggerimento che pazzia vuol dire libertà di espressione, infrazione delle forme del pezzo chiuso e della successione canonica di tempi dinamici e statici: nella prima parte si confondono recitativi e cantabili, ma il canone viene rispettato nella conclusione, che inanella un tempo di mezzo dialogato e la cabaletta di Lucia, come se la protagonista tentasse invano di liberarsi dalle norme di comunicazione sociale presenti anche nel codice operistico. Donizetti aggiunge altri aspetti, in parte mutuati dall'esempio della pazzia di Imogene del *Pirata* di Bellini (rispetto al quale *Lucia* è una sapiente riscrittura) e dalle scene di follia che ha già scritto dall'*Emilia di Liverpool* in poi. Il delirio è costruzione di un mondo alienato e parallelo, in cui tutto funziona come si deve, ma le acrobazie vocali che lo illuminano sembrano anche una metafora del funambolismo quotidiano di chi vive barcamenandosi fra le delusioni. La scena spinge al massimo l'identificazione fra ascoltatore e cantante: che questa sia una chiave di lettura dell'opera e di tutto il melodramma romantico ce lo insegna Emma Bovary, nel libro di Flaubert, che assisteva all'opera di Donizetti proprio come si legge un romanzo, mettendosi in gioco e richiamando il proprio vissuto (anche se poi usciva a prendersi un gelato durante la scena di pazzia). La melodia donizettiana, in alcuni punti spoglia ed essenziale, sembra richiedere questo sforzo: quando Lucia si immagina finalmente accanto a Edgardo, intona un valzer che sembra in punta di piedi, appeso nell'aria (*"Alfin son tua"*), con effetto esplosivo se chi ascolta fa correre la memoria al primo amore o ad altre simili catastrofi.

Bozzetto di Italo Grassi per le scene di *Lucia di Lammermoor*

Personaggi alla deriva

Intervista al regista Francesco Esposito

di Paola Giunti

«*Lucia* è una gran bella opera; purtroppo rispetto al libro di Walter Scott mancano gli elementi per cogliere la grandezza della tragedia».
Francesco Esposito, il regista di questo nuovo allestimento di *Lucia di Lammermoor*, esordisce così, con un'affermazione che non vuole essere una provocazione ma semplicemente una constatazione. «Il libretto di Cammarano ci fa precipitare nella storia invece di accompagnarci per mano; l'odio tra lord Enrico Ashton, fratello di Lucia, e sir Edgardo di Ravenswood, l'uomo che ama, non risulta comprensibile mancando gli antefatti, così come l'amore tra Lucia ed Edgardo arriva in scena già consolidato, come un dato di fatto, privandoci della bellezza della scoperta, della nascita del sentimento».

Come riuscirà a far conoscere al pubblico quello che l'opera non dice?

«Vorrei usare il preludio come fosse l'inizio di una tragedia greca in cui si raccontano gli avvenimenti e si preannuncia la fine. L'opera potrebbe essere così interpretata come una serie di *flashback*. Certo non è un'impresa semplice perché ovviamente non posso e non voglio aggiungere una parola: i gesti saranno il commento alle azioni che seguiranno».

Che tipo di spettacolo sarà?

«In primo piano ci saranno le emozioni, gli stati d'animo. Non mi interessa dare corpo alla Scozia di fine Cinquecento; insieme allo scenografo Italo Grassi abbiamo immaginato un mondo trasfigurato dove la natura incombe. Il palcoscenico si trasformerà in una zattera in cui i personaggi sono rimasti prigionieri, così come sono prigionieri di un mondo che non concede spazio all'amore, che li obbliga all'odio, al rispetto delle convenienze e delle convenzioni. I pochissimi elementi in scena sottolineeranno la solitudine cui sono condannati i protagonisti e il senso di fine che aleggia su tutta l'opera. Il matrimonio imposto a Lucia dovrebbe scongiurare la rovina del casato degli Ashton, caduto in disgrazia presso la corte; invece ne decreterà la completa disfatta. Dall'odio non emergerà che la morte, l'unica scelta possibile per Lucia, prima incarnazione dell'eroina romantica che dispiega la sua purezza in ogni azione. Nulla le è concesso per sfuggire al dolore, al destino che la inchioda fin dalla prima battuta; può solo allontanarsi da un mondo che non le ha dato la possibilità di essere felice con l'unica persona che ricambiava i suoi sentimenti».

Quando si considera soddisfatto di uno spettacolo?

«Io dico sempre ai cantanti o agli attori con cui lavoro, già dai primi giorni, quando siamo seduti intorno a un tavolo e leggiamo il testo: se il pubblico che viene a vedere lo spettacolo uscendo dice «Che bello! Dove andiamo a mangiare la pizza?» vuol dire che abbiamo fallito. Io credo che uno spettacolo debba far riflettere, il regista e gli interpreti devono dargli la forza per farlo. Per questo dedico una straordinaria attenzione alla costruzione psicologica dei personaggi che devono riflettere le emozioni vere, quelle provate nella vita reale. Quando questo succede il pubblico lo percepisce e riesce a fare propri gioie e dolori».

Francesco Esposito
Sonia Ganassi

Il flauto incantato del fauno
Debussy, Ravel e le parole leggere

Mallarmé aveva un'idea piuttosto precisa dei suoi desideri: cercava, con le parole, di *"faire de la musique"*. Debussy, dal canto suo, inseguiva un *"pouvoir dire"* da esplicitare con le sole note. Quando, intorno al 1890, i due si ritrovarono nella stessa cerchia di amici, nacque l'idillio: il poeta si dichiarò entusiasta dell'idea di scrivere musica sul suo *Après-midi d'un faune* e il Maestro progettò un *Prélude*, degli *Interludes* e una *Paraphrase finale*. Poi venne fuori solo il primo numero del trittico: ma venne fuori bene.
Messosi a commentare il capolavoro, Debussy spiegò di non aver mai tentato di mettere in musica il poema così come si fa per una musica a programma, con episodi obbligati, fedeli alle diverse sezioni del testo. Si trattava di un'adesione più globale e, per questo, più profonda. Tanto che all'ascolto ritrovi il flauto (strumento del fauno) e la dolcezza soffusa della poesia (peraltro piuttosto difficile da macinare): non ha senso andare oltre. Mallarmé in genere non amava il fatto che si mettessero in musica i suoi versi; in questo caso fece festa e scrisse una quartina augurale in testa alla partitura. Poi, nel 1912, dodici anni dopo la prima esecuzione in concerto, arrivò la truppa dei Balletti Russi di Djagilev e Debussy ottenne in dono una coreografia e un'interpretazione di Nijinsky: ne avrebbe fatto volentieri a meno ma – per la cronaca – il balletto ottenne quel *succès de scandale* che fa tanto bene alla fortuna degli autori: con il pubblico diviso in *faunistes* e *anti-faunistes* la coreografia passò alla storia.
Alla storia passò anche *Shéhérazade*, il ciclo di tre *mélodies* che Ravel nel 1903 compose su testi dell'amico Tristan Klingsor. Un vanesio tremendo, che spiegava a tutti che i suoi poemi in versi sciolti attiravano tanto i musicisti perché lui riusciva a mantenere nelle frasi un ritmo, così che i versi si potevano pronunciare «non dico seguendo un metronomo, ma battendo il tempo». Per l'epoca, comunque, Klingsor era perfetto: un anno dopo il *Pélleas et Mélisande* di Debussy, erano tutti affascinati dalla levità, dalla libertà metrica, dal volteggiare leggero del canto sull'orchestra che il Maestro aveva insegnato al mondo. E, con la *Flûte enchantée* della seconda lirica a omaggiare implicitamente il flauto del fauno, anche Ravel si mise al lavoro. *(n.c.)*

SABATO 5 FEBBRAIO
TEATRO REGIO ORE 20.30

Coreografia di Raffaella Giordano per l' Associazione Sosta Palmizi

Febbraio: un mese in ballo

Gli appuntamenti del Piccolo Laboratorio

di **Claudia Allasia**

Giovanni Di Cicco, Raffaella Giordano e Roberto Castello. Ci voleva davvero un anno bisestile per rivederli insieme. Questo febbraio composto da ventinove giorni riunisce infatti al Piccolo Regio tre coreografi che hanno molto in comune, oltre al riconosciuto talento di artefici e interpreti.

Giovanni Di Cicco ha interpretato a Torino *Petruška*, l'anarchico profluvio di *verve* gestuale firmato da Roberto Castello, nel 1993, per il Teatro Regio. Con Raffaella Giordano ha diviso la medaglia della chiamata a Essen, dove ha coreografato *Occasione per uno schizzo*, presso la culla dell'espressionismo e del Tanz Theater, la Folkwang Hochschule, fondata da Kurt Jooss nel 1949, dopo l'esilio inglese indotto dal nazismo. Volendo, si potrebbe anche ricordare la fase triennale in cui Di Cicco e Giordano, con le rispettive compagnie, si sono organizzati come gruppo produttivo e distributivo, per sopperire alle carenze tutte italiane del sostegno ministeriale, ma si rischia di aprire un *cahier de doléances* risaputo e inesauribile.

In quanto ai legami esistenti tra Raffaella Giordano e Roberto Castello, basti dire che, torinesi entrambi, sono stati prescelti giovanissimi da Carolyn Carlson per il suo memorabile gruppo alla Fenice e poi, rimasti soli, hanno creato nell'84 quella congrega ballerina di personalità originali denominata Sosta Palmizi. Insieme a Giorgio Rossi (che vedremo a fine marzo, nella stagione del Piccolo Regio Laboratorio, impegnato nell'arguto e leggero *Piume*), i due danzatori hanno siglato e interpretato nel 1989 un irresistibile *melò*, dalla linfa aspra e bruciante, *Perduti una notte*.

Questa volta, a Torino, il danzatore e coreografo Giovanni Di Cicco arriva già in compagnia, non solo della partner Claudia Monti e degli amici ballerini di Arbalete, ma anche degli attori del Teatro dell'Archivolto, uniti dal regista Giorgio Gallione in un amalgama creativo che ha dato buoni frutti fin dalla sua prima esperienza, *Ricordi di un appeso*. Il secondo spettacolo comune, quello che presenterà al Piccolo è *Giardini d'acqua*, liberamente ispirato al testo inedito di Daniel Pennac *Qu'est-ce-que tu attends, Marie?*, ed è molto piaciuto allo scrittore francese che, dopo la prima a Genova, ha detto: «Sono meravigliato, impressionato. Amo la libertà creativa di Gallione e sono stupito della sua capacità di riempire di vita le mie risposte evasive». Trattasi di una *pièce* assai intensa, dall'andatura sincopata e coinvolgente, strutturata per siparietti, sul tema del ricordo. Ci sono ricordi "color del miele" che aiutano a ritrovare l'infanzia e il primo bacio, con il favore delle canzoni di Charles Trenet. Ci sono ricordi "di tutti i colori" che hanno la frenesia caotica della fiera e la voce roboante degli imbonitori: «Venghino signori, venghino!» e non fa nulla se il "dove" si perde, schiacciato com'è da note di trombe, tromboni e bandoneon. È inutile tentare di capire quali siano i ballerini e quali gli attori: tutti recitano e danzano, camminano, corrono, raccontano, ridono e piangono con trascinante, frenetica, eclettica e debordante vitalità.

Tutt'altra rarefazione, dramma introverso e *pathos* sottile nella premiatissima *Notte trasfigurata* e *Il canto della colomba* di Raffaella Giordano, votata "miglior interprete-coreografa contemporanea della stagione in corso" dalla rivista "Danza & Danza" e dal Festival Gardadanza, per la maturità del linguaggio e per l'impatto espressivo del suo ultimo spettacolo, di cui è autrice e interprete. Ex danzatrice di Carolyn Carlson – una coreografa che ama allevare i propri danzatori – Raffaella è stata chiamata nuovamente a Venezia dall'artista californiana (investita per tre anni dell'onere direttivo della Biennale Danza, sezione finalmente emanata, a un secolo dalla nascita della Biennale stessa) per insegnare nella neonata scuola carlsoniana Accademia Isola Danza, insieme con Jorma Uotinen, Dominique Mercy, Larrio Ekson e Caterina Sagna, e per danzare al Teatro Goldoni tre spettacoli al femminile ideati dalla Carlson con il titolo *Solo Donna*. *Notte trasfigurata* – una partitura tratta da un poema di Richard Dehmel, in cui una donna, sotto la luna e nel bosco, confessa al suo perdonevole uomo di essere incinta di un altro – e *Il canto della colomba* – il dramma post-moderno della ballerina prigioniera del tulle e della forza di gravità reale, storica ed emotiva che le impedisce di librarsi in volo – sbalordiscono innanzi tutto per la lucida distanza critica con cui la Giordano sa descrivere il proprio lavoro: «Questa nuova creazione – spiega la coreografa, illustrando con esattezza quello che vi hanno poi visto i critici – nasce sotto diversa luce, e inizia con una scelta precisa, una presenza musicale fissa, ineluttabile, una misura con cui fare i conti, un primo solco attraverso il quale creare la prima relazione: due brani di Schoenberg. Musica in continuo divenire, dove il romanticismo si spacca, musica toccata dalle prime infiltrazioni atonali. Nelle scritture precedenti il gesto e l'articolarsi del segno nello spazio, se pur fondamenti e fondamentali, lasciavano più spazio al "non-detto". Ora l'attenzione e il punto di vista del lavoro si spostano, senza rinnegare quelli di prima: tentano di fondere in un unico viso la ragione e l'intuito, la geometria e la poesia». Il risultato è un incanto di piccoli gesti, impulsi e fremiti, che fanno dire in coro: «Questo è il più pregnante, sicuro ed esteticamente compiuto spettacolo del suo repertorio».

Le avventure del sig. Quixana sono infine il nuovissimo spettacolo di Roberto Castello. Un assolo multimediale in cui narrazione e danza, animazione a tre dimensioni (di Alessandra Moretti), musica, recitazione e luci hanno importanza paritetica nel descrivere il viaggio di Don Chisciotte. Sul rullo cadenzato del tamburo, la sorpresa spiazzante, ovvero l'abituale cifra stilistica di Roberto Castello, ottenuta per accumulazione convulsa di balli di sala, mimo, fumetti e *video-clip*, la sua consueta maniera, insomma, satura di agitata passione e gonfia di sarcastica invettiva, cede il campo a una sobria gestualità, caratterizzata da torsioni e avvolgimenti, ritmici e robottistici, che rendono corporea la cervellotica confusione del "cavaliere solitario". Prigioniero di un ipercubo, quasi irriconoscibile con barba, baffi e cotta di maglia, Roberto Castello giganteggia sullo schermo, interagendo con i paesaggi virtuali di Paolo Atzori e raccontando con impeccabile accento partenopeo (assecondato dalle musiche di Daniele Sepe) di perigliosi incontri con mulini a vento, greggi di pecore e barche incantate, audacemente sostenuti per amor della sua dama, Dulcinea.

"Aquilarco"

Etnomusica e minimalismo sul violoncello di Sollima

«*Aquilarco* è il nome di uno strumento – spiega Giovanni Sollima – creato da un aquilone che fa vibrare un archetto di violoncello. Si può definire un viaggio, un volo; e infatti, in uno dei brani, suono questo improbabile, pauroso strumento-aquilone. Ma si può anche paragonare a una trottola che crea un vortice come quello prodotto dal testo e dalla musica. Durante la composizione dei brani di *Aquilarco* volevo narrare la storia di un volo, di un viaggio nell'aria, e accumulavo nella mia mente oggetti e idee aerodinamiche. Pensavo agli uccelli e alle macchine volanti di Leonardo. Pensavo al matematico vittoriano Charles Hinton che sviluppò, con disegni e racconti, una stravagante teoria della quarta dimensione. Nonostante abbia cercato di evitare ogni riferimento mitologico a Icaro e Ulisse, pensavo anche a un frammento della mia terra, l'isola di Sicilia, un antico porto per navigatori inquieti».

Giovanni Sollima, palermitano, tra i più affermati solisti della sua generazione, ha perfezionato gli studi di violoncello e composizione a Stoccarda e a New York. Qui è entrato in contatto con Philip Glass, coi musicisti di Bang-on-a-Can e con Bob Wilson. Dall'incrocio del suo interesse per le sonorità mediterranee con i residui più puri del minimalismo e del folclore arabo coi suoni elettronici è nato *Aquilarco*, un affresco in dodici parti dove la voce del violoncello si leva tra virtuosismo ed estasi. Accompagnano Sollima in questo viaggio i sette solisti dell'Ensemble Soni Ventorum e la voce di Bob Wilson che recita i testi *nonsense* di un ragazzo autistico.

LUNEDÌ 28 FEBBRAIO
PICCOLO REGIO PUCCINI ORE 21

"Storie mandaliche"

Gli iper-racconti di Andrea Balzola per le computer'azioni di Massimo Cittadini

Il *Mandala System* è un insieme *software* e *hardware* che permette di integrare oggetti ripresi da una videocamera con sfondi e oggetti attivi generati da un computer. In questo modo è possibile mostrare su uno schermo degli ambienti virtuali che reagiscono, trasformandosi e generando suoni, al tocco del narratore che diventa così un *cyber*-cantastorie: al posto del telo disegnato ha delle immagini in videoproiezione che lui stesso può trasformare seguendo il ritmo, in tempo reale, del suo racconto. Il termine *mandala* significa in sanscrito "cerchio magico" o "mistico" ed è, secondo Jung, il simbolo della meta del sé come totalità psichica. Le rappresentazioni a forma mandalica sono archetipi universali e sorgono nell'attività onirica e immaginaria per lo più in situazioni caratterizzate da disorientamenti e perplessità, stati d'animo tipici di questo periodo segnato da mutazioni tecnologiche che mettono continuamente in discussione il senso della propria identità.

Le *Storie mandaliche* parlano di esseri e sentimenti in mutazione in un mondo brulicante di connessioni elettronico-emotive. Sono sette storie collegate tra loro, accompagnate dalle note di Mauro Lupone. Sfruttando le potenzialità ipertestuali della scrittura digitale uno spettatore potrà decidere da quale storia iniziare lo spettacolo, mentre lo svolgimento della narrazione sarà ogni volta determinato dal tipo di "umore" della platea.

VENERDÌ 18 FEBBRAIO
PICCOLO REGIO PUCCINI ORE 21

"Façade" di Walton e Sitwell

Satira e "nonsense" per giovani interpreti

Non era mai accaduto che allievi del Conservatorio "Giuseppe Verdi", dell'Accademia Albertina di Belle Arti e della Scuola del Teatro Stabile studiassero gomito a gomito. Dopo un paio di mesi di lavoro nelle rispettive sedi e altrettanti di prove d'assieme sotto la guida di Carlo Bertola, docente di musica da camera, Elisabetta Ajani, titolare della cattedra di scenografia, ed Elena Narducci, regista, una quindicina di giovani artisti presenta al pubblico del Piccolo Regio Laboratorio l'intrattenimento musicale *Façade* di William Walton e Edith Sitwell.

Spiegare in poche righe che cosa sia *Façade* non è semplice. Diciamo intanto che è fatto di trenta piccoli pezzi per voce e sette strumenti; che la voce non intona melodie ma declama ritmicamente le parole, quasi fosse un *rap ante litteram*; che è stato eseguito per la prima volta nel 1922 in una galleria d'arte con scarso successo e l'anno successivo alla Aeolian Hall di Londra con scandalo dei presenti; che Walton l'ha rimaneggiato per trent'anni, aggiungendo un'appendice (*Façade 2*) nel 1979. I testi della Sitwell, esponente ribelle dell'aristocrazia britannica, sono un inno al *nonsense* fatto di versi brevi e ficcanti, giochi fonetici, rime e assonanze che si inseguono senza tregua dipingendo un mondo animato da ninfe e folletti, fiori e rinoceronti. Sembrano filastrocche infantili, in bilico tra commedia dell'arte e satira sociale, che si intrecciano con musiche altrettanto spumeggianti e dissacranti in cui Walton sfodera uno *humor* esilarante nella parodia di danze popolari e temi esotici, tanghi e valzer, Rossini e Strauss, jazz e *fox-trot*. In sintesi, *Façade* è divertimento allo stato puro.

Edith Sitwell, Sir William e Lady Walton, Londra 1953

MARTEDÌ 8 FEBBRAIO
PICCOLO REGIO PUCCINI ORE 21

Musica popolare per occasioni d'ascolto

L'iniziativa presentata nel numero di novembre prosegue regolarmente, offrendo l'opportunità di accedere ai concerti dell'Unione Musicale (tutte le serie), dell'Accademia Corale "Stefano Tempia", dell'Orchestra Filarmonica di Torino (concerti del lunedì) e dell'Associazione Piemonte Danza Musica Teatro (*I Concerti del Pomeriggio* al Teatro Alfieri).

Occasioni d'ascolto si estende ora per la prima volta anche alla musica di tradizione popolare, con i concerti del Folk Club di via Perrone 3 bis. Gli appuntamenti di febbraio prevedono la presenza di vari artisti internazionali, dal gruppo *klezmer* Kol Simcha (venerdì 11) alla fisarmonica russa di Vladimir Denissenkov, assiduo accompagnatore di Moni Ovadia (venerdì 25). Per il calendario completo degli otto concerti in programma questo mese e per informazioni e prenotazioni, telefonare al numero 011 53.76.36.

Ricordiamo che l'iniziativa è riservata ai giovani fino a 21 anni, alle persone ultrasessantenni e senza limitazioni d'età alle seguenti categorie: studenti del Conservatorio, dei Corsi di Formazione Musicale della Città di Torino e del Corso di laurea in discipline artistiche, musicali e dello spettacolo (indirizzo musicale); ragazzi che aderiscono al programma di volontariato culturale *Giovani per Torino*; utenti dei servizi socio-terapeutici gestiti da enti pubblici o per conto di questi.

Per informazioni: Vetrina per Torino, piazza San Carlo 159, tel. 800 01.54.75, e presso le sedi delle associazioni.

Al Conservatorio ritornano i "mercoledì"

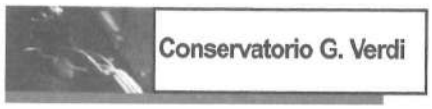
Per il quinto anno consecutivo il Conservatorio G. Verdi di Torino è lieto di proporre "I mercoledì del Conservatorio". L'apprezzata rassegna di lezioni-concerto, strettamente collegata all'attività didattica, tratterà tematiche di diversa natura e sarà coordinata da illustri musicologi e dai docenti stessi. Il calendario degli appuntamenti di febbraio, previsti tutti i **mercoledì** alle ore **17.30** presso la sala del Conservatorio, è il seguente:

MERCOLEDÌ 9
Dipartimento di didattica della musica
Il gatto con gli stivali
La strega della montagna

MERCOLEDÌ 16
Classe di musica da camera del maestro Carlo Bertola
Classe di canto della professoressa Luisella Ciaffi
Ravel o la perfezione avvicinata

MERCOLEDÌ 23
Dipartimento di archi coordinato dal maestro Massimo Marin
Gli archi si preparano alla professione

ingresso libero



martedì 1 ore 21

Accademia Corale "Stefano Tempia"

Filomena Moretti *chitarra*

Musiche di Paganini, Villa-Lobos

Informazioni:
Accademia Corale "Stefano Tempia", tel. 011 521.42.66

martedì 8 ore 21

Accademia Corale "Stefano Tempia"

Coro e orchestra dell'Accademia Corale "Stefano Tempia"
Massimo Peiretti *direttore*
Cinzia Rizzone *soprano*
Carla Centi *mezzosoprano*
Shigheiro Sano *tenore*
Marcello Pecchioli *basso*

Musiche di Haydn

Informazioni:
Accademia Corale "Stefano Tempia", tel. 011 521.42.66

giovedì 10 ore 21

ASSAMCO Associazione Amici del Conservatorio

Kei Umehara *pianoforte*

Musiche di Brahms, Liszt, Ravel

Informazioni:
ASSAMCO, tel. 011 95.96.633

venerdì 11 ore 21

Conservatorio "G. Verdi" di Torino

La classe di musica da camera del M° Carlo Bertola presenta:

Façade, intrattenimento musicale
Musica di **William Walton**
Testo di **Edith Sitwell**

Carlo Bertola *direttore*
Elena Narducci *regia*

ingresso libero

Informazioni:
Conservatorio "G. Verdi", tel. 011 88.84.70-817.84.58

martedì 15 ore 21

Associazione OASI Ora Amici Sempre Insieme

Concerto per i 30 anni di volontariato

Coro Cai Uget
Coro di voci bianche del Teatro Regio di Torino

Canti tradizionali e di montagna

Informazioni:
OASI, tel. 011 35.60.00

giovedì 17 ore 21

CEDAS Centri di attività Sociali Fiat

"Pian & Forte" Ensemble

Musiche di Monteverdi, Fantini

Informazioni:
CEDAS, tel. 011 68.66.111

domenica 20 ore 18
lunedì 21 ore 21
martedì 22 ore 21

Orchestra Filarmonica di Torino

Orchestra Filarmonica di Torino
Marzio Conti *direttore e flauto*
Giacomo Fuga *pianoforte*

Musiche di Betta, Haydn, Fauré, Debussy

Informazioni:
Orchestra Filarmonica di Torino, tel. 011 43.60.691-43.61.340

martedì 29 ore 21

Accademia Corale "Stefano Tempia"

Francesco Manara *violino*
Claudio Voghera *pianoforte*

Musiche di Prokof'ev, Debussy, Ravel, Saint-Saëns

Informazioni:
Accademia Corale "Stefano Tempia", tel. 011 521.42.66

Piccolo Regio Puccini

sabato 5 ore 21.15

Centro Jazz Torino
Linguaggi Jazz 2000

Kenny Wheeler Quartet

Informazioni:
Centro Jazz Torino, via Pomba 4
tel. 011 88.44.77

venerdì 11 ore 20.45

Associazione Amici del Teatro Regio

Mirtilla, *melodramma in tre atti*
Musica di **Luigi Perrachio**
Poemetto drammatico di **Nino Costa**

Gianni Monasterolo *direttore*
Giulia Polacco *voce narrante*

ingresso libero

Informazioni:
Associazione Amici del Teatro Regio,
tel. 011 817.81.08

sabato 12 ore 21.15

Centro Jazz Torino
Linguaggi Jazz 2000

Lew Soloff's Food Group
Blue Lou Marini *featuring*

Informazioni:
Centro Jazz Torino, via Pomba 4
tel. 011 88.44.77

sabato 19 ore 21.15

Centro Jazz Torino
Linguaggi Jazz 2000

Ralph Towner *chitarra*

Informazioni:
Centro Jazz Torino, via Pomba 4
tel. 011 88.44.77

domenica 20 ore 16

La Città del Jazz
All That Swing

«Ti ricordi Broadway?»
Cole Porter Songsbook
da un'idea di **Alessandra Rocco**
Musiche di **Cole Porter**

Lil Darling Hot Club
Renato Liprandi *regia*

Informazioni:
La Città del Jazz,
tel. 0338 67.45.288-011 77.14.238

sabato 26 ore 21.15

Centro Jazz Torino
Linguaggi Jazz 2000

Cisi - Humair - Dalla Porta Trio
Emanuele Cisi *sax tenore*
Daniel Humair *batteria*
Paolino Dalla Porta *contrabbasso*

Informazioni:
Centro Jazz Torino, via Pomba 4
tel. 011 88.44.77

Teatro Alfieri

I Concerti del Pomeriggio

Questi sono gli appuntamenti previsti per i mesi di febbraio e marzo 2000 della rassegna *I Concerti del Pomeriggio.*

mercoledì 2 febbraio

Roberto Plano *pianoforte*

Musiche di Chopin, Schumann, Brahms, Liszt

mercoledì 9 febbraio

Giuseppe Massimo Massaglia *pianoforte*

Musiche di Chopin, Liszt

mercoledì 16 febbraio

Susy Picchio *soprano*
Teobaldo Busso *tenore*
Roberto Cognazzo *pianoforte*

Musiche di Cantù, Perracchio, Sinigaglia, Farassino, Bixio

mercoledì 23 febbraio

Ines Hrelja *violoncello*
Michela Marassi *pianoforte*

Musiche di Macz, Beethoven, Šostakovič

mercoledì 1 marzo

Monika Knoll *flauto*
Alberto Fassone *pianoforte*

Musiche di Reinecke, Schubert

mercoledì 8 marzo

Paolo Vairo *pianoforte*

Musiche di Schumann, Beethoven

mercoledì 15 marzo

Angela Venturino *soprano*
Francesco Paolo Panni *tenore*
Roberto Cognazzo *pianoforte*

Musiche di Donizetti, Lehár, Puccini, Bernstein

mercoledì 22 marzo

Alexander Vaulin *pianoforte*

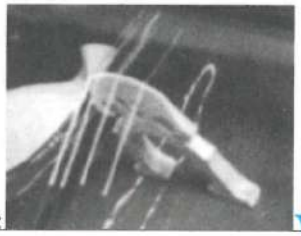
Musiche di Debussy, Dukas

mercoledì 29 marzo

Lorenzo Munari *fisarmonica*

Musiche di Bach, Scarlatti, Piazzolla, Rossini

Informazioni:
Teatro Alfieri, piazza Solferino 4
tel. 011 562.38.00 fax 011 562.34.35



La terza via di Massimo Mila

di Alberto Papuzzi

La rivista "L'Ateneo" dell'Università di Torino ha raccolto in un numero monografico una serie di brevi saggi su Massimo Mila (si tratta del numero 12, uscito ancora l'anno scorso). I contributi sono firmati nell'ordine da Giorgio Pestelli (*Mila storico e critico della musica*), Pier Giorgio Zunino (*Politica e cultura in Massimo Mila*), Angelo D'Orsi (*La scoperta della politica*), Paolo Suddu (*Mila in carcere*) e Aldo Agosti (*Uno strano "compagno di strada"*), che hanno rielaborato le relazioni tenute in occasione del convegno *Ricordi di Massimo Mila* 1988-98 tenutosi alla fine del 1998 presso la Fondazione Firpo. In sede di pubblicazione si sono aggiunti un testo di presentazione di Alberto Piazza, una biografia e una bibliografia, e *Mila alpinista* di Roberto Aruga, arricchiti da uno scritto del 1956 dello stesso Mila, *Il respiro di Mozart*.

Il tema attorno a cui ruotano questi scritti è la diversità di Mila. Una messa a fuoco delle ragioni per cui, in campi differenti, egli si distingue come una personalità in grado di offrire punti di vista alternativi rispetto alle visioni canoniche. Infatti non appartenne a schieramenti e difese l'indipendenza di pensiero, innanzitutto con i propri comportamenti. Vissuto in tempi di forti contrapposizioni ideologiche, politiche, sociali, culturali, scelse di stare sul filo dello spartiacque, sposando per esempio le ragioni morali di una delle parti senza per questo doverne condividere gli schemi culturali.

Questa è stata la sua novità, spesso celata dalla maschera dell'*understatement*, come sa chi ha avuto la fortuna di conoscere di persona l'autore delle illuminanti letture testuali della *Nona Sinfonia*, del *Don Giovanni*, delle *Nozze di Figaro* e del *Flauto Magico*.

Così Pestelli ricorda come due correnti dominassero il campo degli studi musicologici, all'epoca in cui il giovane Mila si affaccia sulla scena con la benedizione di Croce: da una parte gli studiosi legati per anagrafe alla "generazione dell'Ottanta" (Chilesotti, Torchi, Cametti, Galli, Cesàri, Gentili), dall'altra una serie di intellettuali accomunati da una componente spiritualistica (Torrefranca, Bastianelli, Barilli, Bontempelli, lo stesso Savinio). Dove collocare allora Mila? «Non si può inserirlo in nessuno dei due schieramenti – risponde Pestelli – del primo rifiutando la rigidezza classificatoria, e subodorando nel secondo il pericolo dell'estetismo». Per cui Mila «si cercò e costruì da solo o quasi una via sua, fra erudizione e prosa d'arte».

Mentre Zunino mette in luce come anche sul versante dell'impegno civile e politico Mila sia stato in grado di far valere una sua autonomia, a metà strada fra presente e passato, fra i rinnovatori per partito preso e i *laudatores temporis acti*, consapevole che la chiave dell'agire politico è nella sua fattualità, piuttosto che nei proclami. Dunque estraneo al sermoneggiare brechtiano, che solleva le opache coscienze dei benpensanti («Ogni utopia – scrive nel 1957 – è immorale»). Tuttavia capace di riconoscere a vista il male assoluto che soffoca la storia e di scrivere parole durissime per estirparlo, come nel 1975 in un aspro commento al *Macbeth* verdiano: «Le carogne come *Macbeth* si fucilano sui due piedi contro un muro, a Dongo».

Significativo anche l'atteggiamento di Mila nei confronti dei comunisti. Da un lato non ne contesta la natura democratica, dall'altro li invita a disfarsi del loro armamentario ideologico. Come annota Agosti: «Per Mila il marxismo, assimilato senz'altro a una religione era nulla più che un'inutile zavorra». Anche nell'ambiente dell'alpinismo si muove entro due differenti prospettive: non può concepire l'attività in montagna soltanto come sport e azione, ma anche come conoscenza e cultura; al tempo stesso, da occidentalista classico, respinge le posizioni dell'ambiente dolomitista, saldate come scrive Aruga, «con un culto esaltato del sesto grado».

Tornando alla sua personalità di musicologo, è divertente osservare come in un sottile gioco di specchi il brano di Mila che chiude il fascicolo proponga anch'esso una visione carica di dualismo, fra «l'appartenenza levigata, di raffaellesca perfezione» di Mozart e la sua irresistibile genialità che si è venuta caricando come «una molla o un accumulatore».

"L'Ateneo. Notiziario dell'Università degli Studi di Torino"
direttore: Mario Ricciardi
condirettore: Dario Cantino
comitato di redazione: G. P. Caprettini, O. Chiantore, A. Chiarloni, G. Giacobini, A. Molinari, C. Ossola, A. Piazza
Numero monografico dedicato a Massimo Mila

da non perdere

JOHN DOWLAND. *IN DARKNESS LET ME DWELL*

Prendete John Dowland, sublime compositore, liutista e cantore nato a Dublino nel 1562 e morto a Londra sessantaquattro anni dopo. Scegliete quattordici delle sue migliori *song*, ossia canzoni per voce con accompagnamento strumentale. Affidatene l'esecuzione alla morbida voce tenorile di John Potter e alle appropriate sonorità del violino barocco di Maya Homburger e del liuto di Stephen Stubbs. Aggiungete – è qui sta il tocco di classe dell'ECM – il sax soprano e il clarinetto basso di John Surman e il contrabbasso di Barry Guy... Il risultato è una meraviglia per le orecchie e per la mente, in cui l'alea barocca si intreccia con l'improvvisazione jazz nell'accompagnamento di testi quasi sempre malinconici, di cui il *booklet* offre la sola versione inglese accompagnata però da splendide fotografie in bianco e nero.

Disco ECM New Series (ECM Records GmbH 1999)